IGNACY OKSZA-GRABOWSKI

Styl i Smak

Nakładem autora

WARSZAWA — 1930.

IGNACY OKSZA-GRABOWSKI

Styl i Smak

Nakładem autora

Cena zł. 2

WARSZAWA — 1930.

Druk. „Reduta", Warszawa, Traugutta 3, tel. 40-39

STYL I SMAK.

NA WSTĘP.

„Niestety! Czyż te łaskawe sądy nie zasłaniają wam nazawsze wdzięcznego oblicza bogini Hygei, opiekunki i patronki Krytyki Poetów, zbrojnej w łuk Apollina dla dobra samych Poetów?

„Z węzłem na złotych włosach Hygea była bardzo piękna. W muzeum ateńskiem przy ul. Patyssia są trzy podobizny jej główki delikatnej, pochodzącej, jak się zdaje, z fryzu Epidauru. Wartość ich nie mniejsza od torsu i nóg Amazonki z tegoż samego fryzu. Możemy czcić Hygeę, lecz mamy prawo przełożyć ją nad bodelerowskie „piękności tęskniące“, jako dla mnie niezbyt ponętne“.

(Przedmowa do książki M. Coulon'a o wielkim poecie, Raoulu Ponchon).

POBUDKA.

Kto dostąpił wyzwoleństwa, ten żąda prawdy.

Dawne życie więzienne uważa słusznie za fragment, rozgląda się i chce żyć szerzej.

Książka niniejsza urodziła się z niepewności, w jakiej autor znalazł się wobec sprawy estetyzmu polskiego. Odtrąciwszy względy patrjotyczne, społeczne i inne, które tak niezmiernie ważyły na sztuce, zwłaszcza na literaturze polskiej, jakie wartości czysto estetyczne ma ta literatura? Troska ta nie wydaje się troską pustą, bo przecież jedynie wartości estetyczne dzieł literackich nie umierają. Chciałoby się wiedzieć z pewnością uspakajającą, o ile nasza literatura pisana była ancilla politicae, polityki w znaczeniu generalnem Aristotelesowem, bo to zbliżyłoby nas do sądu o jej trwałości,

Więc autor poszukuje kryterjów bynajmniej nie w znaczeniu jakiejś doktryny estetycznej, która jako sprzeczność i z definicją i z istotą sztuki, byłaby absurdem, lecz poprostu ogólnych założeń orjentacyjnych, porządkujących same akty uczuciowych i rozumnych badań. Można rzec, że chodzi tu głównie o metodę.

Jakiejkolwiek metody szerzej stosowanej w krytyce polskiej autor dotychczas nie znalazł. Było wiele często doskonałych uwag, ale w rozproszeniu i nie prowadzących do jakiejkolwiek całości.

Nie wierzymy w możliwość tak zwanej krytyki objektywnej, ale od sądu krytycznego, który musi być co do istoty swej subjektywny, żądamy czystej intencji estetycznej, jaka to instancja bez uporządkowania własnych punktów wyjścia jest absolutnie bezsilna.

Nasza książka składa się z kilku części. W części pierwszej podajemy krótki wykład założeń estetycznych o smaku i stylu Ch. Maurras'a, który znów oparł się na Buffonie. W części drugiej traktujemy o estetyzmie polskim.

Część trzecia zajmuje się działaniami faszystów we Włoszech, dotyczącemi podźwignięcia sztuki z aktualnego jej upadku.

Część czwarta—różne uzupełnienia.

Krytyka we właściwem słowa znaczeniu.

Są dwa rodzaje krytyki: krytyka we właściwem słowa znaczeniu w razie gdy krytyk rozpatruje dzieło, nie wychodząc poza treść dzieła, albo krytyka twórcza, gdy krytyk uważa dane dzieło tylko za kanwę do myśli i uczuć własnych. O krytyce twórczej będzie powiedziane później.

Krytyka we właściwem słowa znaczeniu polega na rozróżnianiu tego, co jest dobre i złe w dziełach ducha. Rozróżnienie wymaga dwóch czynności bądź następczych, bądź jednoczesnych, to jest: odczucia i wyboru.

Nie masz dobrej krytyki bez przymiotów odczucia wyboru.

Odczuwanie daje krytyce to, co Szkoła Sredniowieczna nazywała „materją“. Materja ta powinna być obfita. Wrażenia subtelne, bogate, silne, szybkie, są już pokarmem i motorem, acz surowym jeszcze, werwy krytycznej. Od lepszego do gorszego rozciąga się gama niemal nieskończona; trzeba aby krytyk możliwie dobrze rozróżniał odcienie. Jednocześnie trzeba, aby znał ścisły sens róznic ogólnych. Albowiem czułość zbyt wrażliwa na drobne stopniowania, zdarzające się przy wielu zmianach, często przestaje rozróżniać kolory, wlecze się niezdecydowana i jest jak chory niezdolny do wymierzenia czegokolwiek. Jej porównania stają się dziecinne. Brak jej proporcji w sądzie z powodu nieoznaczenia zakresów (terminów).

Cóż wybrać z tej rzeczy związanej z innemi, przenikającej i przenikniętej, wypełnionej i wypełniającej? Bez wyboru niema krytyki. W wyborze tkwi istota nietylko wszelkich sztuk, ale i samego życia. Niech uczeni i filozofowie, jak chcą, rozprawiają o ustroju jestestw i o wspólnym wątku natury; mogą oni gładko zatuszować granice tego, co słodkie a co gorzkie, tego co przyjemne a co bolesne, wglądy ich mogą być zgodne z rzeczywistością, ale żadna sztuka nie zajmuje się tem, co jest (istotą rzeczy). Sztuki poruszają się tak, jak wyrażone przez nie życie w kole pozorów. Należy wybierać, jeżeli się chce żyć i tworzyć życie.

Nikt nie lubi rzeczy przeciwnych. Mówię „lubi i chce“, aby zrozumiano ten wyraz w całej jego sile. Osoby, szukające w literaturze przepędzenia czasu lub zarobku, łatwo rzecz uzgodnią. Mówię o tych, dla których literatura jest uczuciem. Ci zrozumieją, że jeżeli ktoś lubi Racine'a z racji ścisłych i istotnych, sprawiających to, że Racine jest to Racine, ten jednocześnie nie mógłby lubić Hugo dla racji, którymi się różni od innych Hugo i dla których jest lubiany jako Hugo. Trzeba wybrać pomiędzy dwoma, to jest konsekwentnie poszukać dla obu miary wspólnej, dozwalającej na ich klasyfikację.

Synkretyzm jest przeciwieństwem metod krytycz-

nych, a więc i poetyckich. Nazywać wszystkich dobrymi pisarzami lub dobrymi poetami—to może być skutkiem obojętności naturalnej albo pobłażania pełnego uroku. Pobłażanie nie ma głębszego skutku. Hugo tolerował i chwalił wszystkich złych poetów, będących jego echem, bo podkładali oni kamienie do gmachu jego sławy, ale nie znosił cytaty z Racine'a. Nic słuszniejszego. Wiktor Hugo błądził, że był takim, jak był, ale już będąc takim, czynił dobrze, nienawidząc autora Phedry i tego nie ukrywając. Natomiast pobłażliwość krytyki nowoczesnej, przeciwnie, zionie kłamstwem i niekonsekwencją, nieszczerością i brakiem zastanowienia. Nazwano tę krytykę mianem niewłaściwem, Eklektyzmem, nie zastanawiając się, że wyraz „Eklektyzm", przeciwnie, zawiera w sobie jasną deę wyboru rozumnego i surowości ścisłej.

Podobnie jak komórka z soków krążących wybiera odpowiednie dla siebie, odrzucając inne, podobnie jak poeta ze słów i z idei bierze tylko te, które służą jego dziełu, pozostawiając na boku zgubne dla dzieła nieużyteczności, tak i krytyk z wrażeń artystycznych, odebranych z książek, wybiera te, które mu się podobały, odrzucając i wykluczając resztę.

Tak przynajmniej postępuje krytyk dobry. Jedynym przewodnikiem jego jest własna przyjemność. To, co mu się podoba, bierze bez wahań. Z naiwnem zaufaniem powierza się temu, co naturalne. Nie przypuszcza nawet, aby się mógł omylić, bo wie i myśli, że ma dobry smak.

Taki jest krytyk prawdziwy i jesteśmy u progu tajemnicy Smaku.

SMAK.

Francuzi XIX stulecia śmieli się bardzo z poglądu, jakoby istniały dobre i złe smaki. Jednakże, im więcej myślę, tem zdaje mi się, że takie ujęcie sprawy ma siłę i prawdę. Po smaku poznaje się osobę. Gdy pozory fizyczne danej osoby są niezgodne z ujawnionym przez nią smakiem, wierzcie raczej, że tamte kłamią. A rysuje go smak. Smak wyraża i zdradza człowieka. Jeżeli ta uwaga jest słuszna, posłużę się nią, aby określić, nie wprost, ale ściśle, smak dobry. Jest to smak człowieka skończonego (parfait).

Istnieje człowiek skończony. Chcę przez to rzec, że nie jest trudno pojąć człowieka, spełniającego dokładnie ideę naszego bytu wspólnego, mogącego służyć nam za wzór (model). Proszę mi wybaczyć, że tego jestestwa, jednakże prawdziwszego niż wszystko, nie obdarzę przydomkiem „Piękny Ideał". Wyrazu tego używa się zawsze, gdy się chce mówić po niemiecku, albo chce się wyjść z podwórka na pole terminologji niezdecydowanej. Osoby, rezonujące o „ideale", nie rozumieją przez to całości przymiotów, będących tłem i wykończeniem jestestwa, ale jakąś rzecz więcej ponad to, jak to mówią w swoim żargonie.

Człowiek skończony wypełnia definicję człowieka. Człowiek idealny, tak się to naokół rozumie, przerywa zawsze tę definicję w jakiemś miejscu. Dodaję, że wyniosłość zawsze bywa równoważona przez jakąś wielką pustkę, a brednia przez okropne braki.

Człowiek skończony nie odnosi się do figury pośredniej, w której równoważą się wady i przymioty jestestwa ludzkiego. Myślę o kresach potęgi ludzkiej. Potworni, nadmierni i wydęci nie przechodzą tych kresów, chociaż zazwyczaj tak się mawia. Pozostają oni daleko od nich tak, jak i pośredni... Człowiek nie rozumie nic po za temi kresami, gdzie żyją jego bóstwa.

Rzecz w dwu słowach: człowiek jest zwierzę rozumujące. Stare to określenie jest, jak się zdaje, jedyne,

mogące nas zadowolnić. Ani moralność, ani towarzyskość, ani, oczywiście, uczuciowość, nie są to cechy szczególne człowieka. Swoistością jego jest tylko rozum; on to odróżnia go, nie oddzielając od reszty przyrody. Ta przyroda przedstawiona jest w nim w całości. Jest w jego ciele, mającem wagę, liczbę i miarę, tak jak u minerałów; jest w jego organiczności, tak jak u roślin, — w czułości i w ruchowości, tak jak u zwierząt. Rozum ludzki jest nieustannie karmiony, ostrzony, oświecany z tej daniny, przynoszonej mu przez świat za pomocą tych trzech dróg. Trzeba, aby rozum, tak od całości natury uwarunkowany, rozwinął cały obszar swoich energij w takim wymiarze, aby to nie mogło szkodzić rozwojowi ciała. Rozum doprowadzony do krańca, wysuszający zwierzę, wyczerpywałby własne swe źródło. Przy wyłącznej kulturze ciała, grubieje dusza następuje brak rozumu.

Aby wyrazić naturalną zgodność tych dwóch potęg, używa się zwykle obrazu bardzo wadliwego. Mówi się o równowadze tak, jakgdyby te rzeczy, położone na wadze, były jednakowe. Należy nazwać „ładem" tę zgodność jestestwa z wszelkiemi wyznaczonemi mu elementami.

Jakiż ma być zmysł krytyczny stworzenia ludzkiego, złożonego w taki sposób, że jego instynkty, wrażenia, czucia, uczucia, doszłe do swego najwyższego punktu, prowadzone są i rządzone przez myśl potężniejszą, którą znów ustala, podtrzymuje i karmi obfitość przyrody? Jego zapały zwierzęce nie wezmą na się służby rządzenia, bo ta służba należy tylko do rozsądku i do rozumu. Czyż więc rozum ma porzucić jędrną przyrodę, aby gonić za pustemi obłokami? Ani oschłości, ani miękkości. Formy pełne i unerwione. Filozof, a nawet metafizyk, gdy potrzeba, ale z rygorem, ze zmysłem rzeczywistości i prawdziwej poezji. Przeniknięty ciepłemi słodyczami życia, ale w potrzebie stanowczy i odporny względem nich. Oto idea ogólna smaku u człowieka skończonego. Zaraz dowiemy się o racjach, dlaczego lepszego smaku od takiego nie masz.

Zmysł krytyka osiąga dobry smak dwoma sposobami. Jako dar przyrodzony i przez studja dobrych wzorów. W czasach, gdy były jeszcze koła, którym zależało na elegancji i na udoskonaleniu, Molière mógł był napisać z prawdopodobieństwem, że w sztuce wieczną regułą jest przedewszystkiem — podobać się, ale podobać się ludziom „honnêtes" (w polskim trudno znaleźć wyraz odpowiedni). Instynkt ludzi tamtych czasów nie był zły, a przeciętna z ich sądów stanowiła rodzaj reguły żywej. Ale od tego stanu oddaliliśmy się. Sąd publiczny posiada tyle zepsowań, przedawanych z ojca na syna przez całe stulecia, powiększonych przez wychowanie i zaznaczonych przez mody! Najlepsi z nas, nawet chcący reagować, są tak zepsuci, że nie zadziwia śmiałe oświadczenie, jakie wymknęło się pewnego razu Brunetière'owi: „dokądbyśmy zaszli, wielki Boże, gdybyśmy kochali to, co się nam podoba?"

Krytyka jest sprawą odczuwania. Nie jest ona niczem innem, jak odczuciem przemyślanem. Gdy smak jest zdrowy, idzie on za chórem Muz i Gracyj; kocha tylko piękne rzeczy, dla jakich powstał.

Krytyce pozostaje tylko iść za nim. Ale jeżeli smak zepsuty, zadaniem krytyki jest zwrócić mu czystość i zdrowie; niechaj odzyszcze jasny wgląd w swój przedmiot, zanim będzie sądził.

Tym przedmiotem jest styl.

STYL.

Co smakowi podoba się w książkach? Należy przypuścić, że styl albo nic. Ale, mówią: — myśl. Myśl jest to także i jeszcze styl.

Trudno być oskarżonym o paradoks przy wypowiedzeniu prawdy tak starej, wyjaśnionej przez najtęższe umysły. Należy przeczytać pięć esencjonalnych stronic godnej podziwu rozprawy Buffona. Zajmiemy się tu czczemi sądami, które są i oznakami i jedną z przyczyn głębokiego zwyrodnienia.

Nasz wiek przedstawia sobie styl, jako rzecz zewnętrzną dla myśli pisarzów. Rozróżnia się tło książki, chcę rzec: idee, odczucia, opowiadania lub charaktery. Styl bierze się za nawias, jest to element „formy“. Tę formę wyobraża się, jako odzienie, w które jakąś ideę lub uczucie można ubrać, lub z niej rozebrać bez ceremonji. Naszym profesorom udało się z retoryki i z poetyki zrobić coś materjalnego. Chodzi się tam po formy i po modele, poczem odrzuca się je, jako niepotrzebne.

Styl polega na ładzie i na ruchu, włożonym w myśli. Buffon mówi to, ale nie powiedział dość. Styl jest to sposób poczęcia każdej myśli, ponieważ myśl, jak i molekuła fizyczna jest już światem wrażeń, wzruszeń i uczuć. Zanim pomyśleliśmy o związaniu tych idej, o złożeniu ich w zdania i w rozumowania, w figury i w obrazy — już autor nieznany, którym jest nie kto inny, jak nasze własne życie wewnętrzne, pracował, odrzucił, skrócił i uprościł, na podobieństwo rzeźbiarza, materjały surowe naszego doświadczenia. Ta działalność rozgrzana, umierzona i prowadzona według genjusza osoby, nie może autora nie objawić, bo ma ona swój styl, który później odnajdziemy w wyborze słów pożyczonych piórze. Czy może być świadek oświeceńszy jestestwa ludzkiego w jego głębi?

Buffon pisze dalej: „Te rzeczy są poza człowiekiem, styl zaś jest w człowieku“. Te rzeczy! Słusznie możnaby tak nazwać ten świat niższy, całkiem złożony z wrażeń przyszłych od zewnątrz, gdybyśmy nie odnajdywali w nim pierwocin formy ludzkiej, związanej ze stylem. Wiemy, że dusza jest czynna aż do sposobu, w jaki poddaje się wyciskowi rzeczy. Zarodek stylu jest więc u samego kształtowania elementu duchowego i ludzkiego ech, rzuconych przez światy w nasze tło.

Znaczenie stylu rośnie naturalnie w miarę, jak dusza oddaje się działaniom jej godniejszym. Wzruszenia, jako odczucia, posiadają swój styl własny, ale jeżeli chodzi o ich następność po sobie, odbijają jedynie ład mechaniczny świata i w tem ujęciu wymykają się zupełnie z zakresu smaku. Powiem przelotem, że

w sztuce impresjonistycznej można odnaleźć „zanotowania" ciekawe, ale niema tam właściwie żadnego stylu i człowiek ze smakiem odwróciłby się, gdyby istniał rzeczywiście impresjonizm zupełny i realny. Ale na szczęście taki nie istnieje.

Mimo wszelkie wysiłki, jakie mogli byli zrobić pracowici artyści impresjonistyczni, aby żyć w roli biednych niewolników, nie zdołali wszakże uwolnić się zupełnie od obyczaju historycznego ducha ludzkiego. Pojęcia ogólne rodzą się w nich bezpowrotnie, i chociaż sami czynią wszystko, aby zerwać te węzły i dojść do bezkształtu (amorphe), aby się „odkształtować" (zdeformować), powodzenie ich jest mizerne. Chociaż upierają się układać książki tak rozszyte, jak stronice kalendarza, jednakże zawsze coś niedobrowolnego i nieświadomego wprowadza tam formę ludzką, jakgdyby na świadectwo, że po 1000 wiekach ludzkich, a 40 cywilizacji, impresjonizm absolutny stał się niemożliwy. Jakieś światła inteligencji, przesuwające się w źrenicy buszmana świadczą, że rządstwo ludzkie nawet na progu swoim najniższym nie może obstać przy surowym odblasku życia.

Styl uwydatnia się w miarę, jak potężna zdolność — fantazja, matka wyobrażeń — gromadzi i rozwija pomysły zwartsze lub żywsze i rozluźnia pęta, wiążące ją z ziemią. Jeżeli fantazja poznaje się i mierzy uczuciami właściwemi jestestwu rozumnemu, styl wyraża te stosunki zależności i konsekwencji, jakich doświadczenie zmysłowe dostarczać nie może. Dosięga on prostoty Ducha wiedzącego. Rozgrzewa go ogień niemal boski, tworzy on, odnawia, rozmieszcza, przenosi, naprawia, modyfikuje swoją mocną decyzją świetne materje, przynoszone mu od zewnątrz.

Wtedy styl jest wolny, to znaczy, że pierwiastek ludzki zmierza do stania się królem. Waży on przez swoją wartość, przez porywający go i podnoszący entuzjazm, przez szlachetne i wzniosłe pomysły i dyspozycje myśli, ujawniane od ducha czystego. Wtedy, jak mówi śmiało Buffon: „wszelkie piękności indywidualne tam zawarte, wszelkie stosunki, z jakich się składa, są to prawdy równie pożyteczne, a być może

i cenniejsze dla umysłu ludzkiego, niżeli prawdy mogące dotyczyć tła podmiotu".

Ta teorja Buffona może wydać się niebezpieczna, jeżeli ją zrozumieć źle. Wyrozumiana dobrze jest jaknajpłodniejsza. Widać, że siła stylu pokrywa się siłą myśli. Tyleż wart jeden, co i druga. Co więcej, obie rzeczy jest to rzecz ta sama, bo w myśli wszystko to, co nie jest stylem, a więc ład i ruch, nie jest pomyślane, lecz stanowi tylko paliwo lub próbkę materjalną aktu myślenia. Gdy siła stylu uwydatnia się w ciągu książki, jest to znak, że myśl, to jest jej charakter wolny i ludzki rozwija się z równą siłą. Idźmy dalej. Powiedzmy prawdę, do której zbiega się wszystko to, mianowicie, że stylem jest to, co nazywamy właściwie pięknem. Nie postrzegamy tych rzeczy oddzielnie. Piękno wzrasta wraz ze stylem, w miarę większej prostoty, większej wolności i aktywności, a więc większego wzruszenia i poruszenia a prowadzi do ładu, do świateł rozumu — chaotyczne żary rzeczy, wyłaniających się z bezmiaru powszechności, w jakim kąpiemy się wszyscy.

Jeżeli słusznie powiedzieć można, że smak literacki interesuje się i dotyczy, naogół, tylko stylu, czyż można myśleć, że styl jest to mały przedmiot?

Większa część błędów smaku pochodzi stąd, że smak myli się co do swego zakresu. Np. we Francji od początku XIX stulecia wbito sobie w głowę żal z powodu braku literatury narodowej. Ta chęć byłaby usprawiedliwiona, gdyby nie fakt, że tej chęci już literatura zadosyćuczyniła. Literatura narodowa oznacza całość dzieł o stylu zgodnym z genjuszem narodowym, bo literatura, poza stylem, jest to nic. Nasi romantycy nie tak to rozumieli. „Cyd" wydał im się hiszpański, a „Ester" — żydowska. Chcieli oni romansów, poematów, dramatów o podmiotach francuskich, zamiast greckich lub łacińskich. Narobiono więc takich dzieł, ile chciano. Jednakże w 20 lat później czytelnicy byli zdziwieni, że te dzieła z tytułami i bohaterami francuskimi, były całkiem obce, gotyckie i barbarzyńskie przez swoje utkanie wewnętrzne.

Racine i Chenier, La Fontaine i Ronsard ze swojemi tematami tureckiemi i łacińskiemi byli o tysiąc razy mniej obcy naszemu uczuciu narodowemu, niżeli Hugo i jego naśladowcy z tematami „narodowemi“, które odarli z charakteru narodowego.

Zasady Smaku.

Gdyby mi przyszła chęć odegrania tu roli szarlatana, nazwałbym zasady smaku prawami naukowemi, i te skromne obserwacje mogłyby w taki sposób zrobić karjerę. Niestety, nie mają one w sobie nic scientyficznego. Są to zasady — tak, ale porządku empirycznego. Bo też w sztukach i w polityce doświadczenie zasługuje na to, aby uważać je za wielkiego mistrza życia.

Fenelon mówi, że „najważniejsze i najpożyteczniejsze prawidła, pozostawione nam przez starożytnych, co do krasomówstwa lub poezji, nie są czemś innem, jak mądremi i rozsądnemi przemyśleniami dzieł ich najlepszych pisarzów“. I nie odmówił kredytu obserwacjom o takiem pochodzeniu.

Przewiduję zarzut. Ewolucja. Jednakże właśnie ewolucja jest typem wielostki, niewymagającej uwzględnienia w przedmiocie rozpatrywanym. Dajmy na to. Swiat się rozwija, wiemy o tem. Ale wiemy również, że pole ewolucji posiada dwie nieskończoności i że zmiana najlżejsza wymaga tysięcy stuleci. U ludzi kora obyczajów opada równie łatwo, jak i odrasta, ale cóż my wiemy istotnego o człowieku, który jakoby miał się zmienić od 4.000 lat? Nagi dzikus zdolny jest do nauczenia się prawd naukowych, nieznanych największym umysłom średniowiecza. Wystarczy wdziać mu spodnie i umieścić go w szkole. Jest to jasny dowód, że, podczas gdy przedmiot nauk odsłania się i rozszerza, narząd wiedzy pozostaje niemal taki sam w najróżniejszych stanach cywilizacji. W swej przeciętności, po wsze czasy, człowiek historyczny musiał być tem, czem jest dziś; są różnice większe lub mniejsze pomiędzy naro-

dami i wiekami. Ale jeżeli w ciągu 30 stuleci zasady krytyki sprawdzały się bez ich zmiany, jest prawdopodobne, że cieszyć się będą tem samem napięciem i na wszelkie możliwe trwania ducha ludzkiego. Jeżeli się zmienią, gdy się zmieni i tło człowieka, i to zwierzę nie będzie już dość jasno określone przez zdolność rozumu, można wziąć w tem udział bez obawy o zbyt groźne niepewności.

Od Horacego i Fenelona ludzie ze smakiem lubili chwalić prostotę. Zalecają ją, jako najlepszy przymiot sztuki pisarskiej.

Im bardziej wyzwalamy myśl od upiększeń, nie stanowiących jej ciała, tem więcej myśl się obnaża; niema straty w efekcie. Duża czy mała, wysoka czy przeciętna, jawi się w całej swojej wypukłości. Myśli mierne rzadko posiadają siłę objawienia się, jako nagie i same; przychodzą one w orszaku przez chęć podwyższenia się. Ale też zaledwie je widać, a oko waha się śród postaci i odcieni migotliwych; żadnej cennej przyjemności, a nieraz wstręt.

Krytycy współcześni chętnie wielbią przeciwieństwo prostoty. Zapewniają zwykle, że jeżeli prostota ich zachwyca, to złożoność ich bawi. Bawią się dochodzeniem tajemnic złożoności. Jest to gra literata zręcznego i trochę zmęczonego. Rzeczywiste zamiłowanie do poezji i literatury nie godzi się dobrze z tego rodzaju przyjemnostkami, powstałemi z małych udręczeń, odczuwanych wbrew samemu sobie i zręcznie podgarniętych. Nie można porównywać prostego i złożonego do dwóch owoców różnych, zimnego i ciepłego, słodkiego i gorzkiego, rozpływającego się i twardego, mogących dać przyjemności różne. Wrażenia od prostego i od złożonego nie są to rzeczy przyjemne lub nieprzyjemne same w sobie, lecz odpowiadają w stopniu wyższym lub niższym ich wyrazowi w czytaniu, to jest w autorze, odpowiadają mniej lub więcej genjuszowi i sile. Styl prosty zachowuje mocno całą myśl. Daje się taką, jaka jest, w kilku szybkich słowach. Styl złożony zawsze ją zmniejsza. Niema w nim nic stałego i czystego. Kto go lubi, ten może bardzo miernie

kochać poezję, albo nędznie, kocha sztuczki, błahostki albo rzemiosło.

Jakiś autor odpowie, że jego temat jest bardzo złożony, że ma wiele myśli i że, aczkolwiek prostota wydaje mu się lepsza, jednakże nie ufa sobie, aby mógł ją osiągnąć. Odradźmy mu wtedy brania się za pióro. Albo powiedzmy mu, niechaj rozpatrzy swój temat lepiej, całem swem sercem, aby znaleźć jądro tematu lub jakiś sposób do rozróżnienia rzeczy istotnych od dodatkowych; to ma odpaść, tamto podane być ma jako wartość.

Niektórych akcesorjów niepodobna odrzucić; w takim razie poddaje się je tematowi głównemu. Pracy tej, zwanej kompozycją, wymagają mistrze. Refleksja przyznaje im słuszność. Dla jakiego powodu zawierać w jednym obrazie dwa tematy różne o wadze jednakowej? Lepiej namalować dwa obrazy.

Smak ostry wymaga jeszcze, aby jaknajmniej mięszano rodzaje i technikę (procédés), a tembardziej różne sztuki. Bezwątpienia jest talentem wykazywać się w literaturze kolorystą, albo robić rodzaj opery ze zdań ubogich w sens, ale dźwięcznych. Te przestawienia (transpozycje) w oczach niektórych mają wartość trudności opanowanej. To właśnie obniża je w oczach lepszych. Poeta prawdziwy usiłuje męczącą go myśl ustalić środkami bezpośredniemi, wyrażającemi ją w całości. Nigdy mu nie przyjdzie myśl posługiwania się techniką innej sztuki. Mali uczniowie igrają z narzędziem, nie wiedząc, jak je użyć.

Ta zasada ekonomji obejmuje zarówno luministów i symfonistów w poezji, jak i pisarzów, chcących rozwinąć po francusku grację niemiecką lub rodzaj zmysłowości słowiańskiej. Wszystkie te wysiłki są stracone, a jeżeli uda im się określić nudę, są występne.

Niezależnie od treści tradycji danej literatury lub języka, to, co zmierza do zgodności z duchem tej tradycji, udaje się lepiej, niż to, co przeciwstawia się tysiącletniemu jej charakterowi. Tę obserwację wyczuwa się.

W zgodności z tradycją wszystko doradza, pomaga, prowadzi, sprzyja poecie. Spotyka tu on jedynie

szlachetne współzawodnictwa. Rządcy są ci, co się bez niej obywają. W całej historji literatury niema ani jednego przykładu wielkiego poety, któryby względem swych poprzedników okazywał niewdzięczność i zaniedbanie, jak to się dzisiaj dzieje względem chóru mistrzów. Dante, który jest Dante, wyraża się pogardliwie o tych ignorantach i nie-artystach, wierzących jedynie w genjusz własny.

Te genjusze aroganckie są ubogie. I acz negują tradycję, mimo wszystko, ulegają jej. Ale ulegają tradycji najbliższej. Jest ona niekiedy tak bliska, że się nawet tego nie wyczuwa. Naprzykład nasi parnasiści. Cały Hugo, wszyscy romantycy ciążą najfatalniej na ich poematach.

Tradycja słuszna jest badana, zanim jest przyjęta. Ale duch przewrotu odmawia się od poznania tego, czemu ulega przez słabość.

Tradycje są wartości różnej.

Tak jak pomiędzy narodami i ich epokami, pomiędzy ludźmi z tych epok i narodów, tak są różnice pomiędzy tradycjami, a więc i co do pierwszeństw. Wyższościom tym winna jest przyroda, o ile nie przypisuje się tego historji lub polityce, co jest możliwe. Ale krytyka nie jest powołana do podnoszenia niesprawiedliwości losu, ma ona obserwować fakty.

Sród innych jest tradycja, której charakterem wyraźnym jest jej zgodność niemal zupełna z zasadami smaku, tak jak się one objawiają w człowieku skończonym, jak mówiliśmy. Tradycja ta urodziła się w Jonji z prochów Homera, ciągnęła się pod oliwkami Cefiru. Mądrzy Rzymianie, przyswoiwszy ją, dali jej nową ojczyznę. Sredniowiecze nie wypędziło jej całkiem z Francji i z miast Italji. Odnowiła się i obejmuje całą Europę. Paryż ją konserwuje, jak dawniej Ateny. Od połowy XVI stulecia do końca XVII humanizm, duch klasyczny, wyostrzony solą atycką, znajdowały u nas elitę godną rozumieć go i kochać.

Że ta tradycja jest istotna i przyrodzona w kraju naszym, jest to pogląd nie do zaprzeczenia. Jeżeli krew nasza nie jest łacińska, jak tego chcą jedni, pewne jest, że nie płynie i z pnia germańskiego. Co

do naszych ojców najautentyczniejszych Celtów, są oni dla nas tajemniczy, bo nie posiadamy od nich niczego pisanego. Z wyjątkiem czterech prowincyj niewielkich, nasze djalekty ludowe należą do typu zwanego gallo-romańskim. Conajmniej rzec można w tym przedmiocie, że jeżeli nasza Francja trzyma się w całości, to dzięki temu, że te kawałki były połączone przez budowniczych klasycznych. Rozpoznaje się ślady ich ręki energicznej i subtelnej. Oto pomiędzy innemi Kościół Katolicki i Administracja Rzymska, stary doradca królów francuskich. Wreszcie język nasz literacki jest greko-łaciński. Oto wielkie siły, ciągnące nas z tej strony i, jeżeli się ku temu skłaniamy, stąd i szczęście płynie dla naszych pisarzów; płynie ku nim naturalnie. Kto pomyśli o olbrzymiem przedsięwzięciu Ronsarda i wpatrzy się w jego dzieła wyborne i trwałe, może tylko podziwiać siłę tego poety, którego zmysł szlachetny i subtelny przeczuł, w jakich kierunkach genjusz narodowy mógł żyć pomyślnie. Przeciwnie wszystko się rozprzęga, jeżeli zwrócić literaturę francuską w innym sensie. W ostatniem dziesięcioleciu widzieliśmy rozkład tego świetnego i czarownego romantyzmu, z którego powstało 20 autorów, ale nie pozostało ani jednej książki.

Oto fakty z doświadczenia. Ale oto jeden, z obserwacji. Nasza tradycja klasyczna góruje nad innemi. Wykazuje siłę żywotną równą co do ognia, barw, brutalności utalentowanej lub subtelnej delikatności wszystkiemu temu, co mogło się było znaleźć w reszcie świata, od stepów Rosji do Nowej Gwinei. A jeżeli żadna inna tradycja ludowa nie może rywalizować z nią co do czucia, tradycja ta nie ma rywala co do ładu i jasności kompozycji, co do wysokiej szlachetności stylu. Dzieła tej tradycji są słusznie nazwane literaturą ludzką, bo interesują cały świat. Kto sądzi według jej zasad, nie będzie usunięty poza rodzaj ludzki.

Pojęcie „barbarzyństwo".

Słusznie więc można nazwać barbarzyństwem to, co jest poza literaturą klasyczną, bo jest nietylko poza wspólnym skarbem helleno-łacińskim, ale i poza wysoką ludzkością.

Barbarzyństwo rozpoczyna się efektywnie, gdy zwierzę czujące, opanowawszy zwierzę rozumne, chce samo decydować o swoich drogach. Barbarzyństwo jest, gdy wrażenia żywe podnoszą się bez ładu i bez świateł naszych ciał, naszych dusz usiłują urzeczywistnić się w całej surowiźnie w dziele sztuki. To samo barbarzyństwo, dystylując do mózgu mgliste ekstrakty uczuć wyraźnych, nadaje również fałszywe miano i fałszywą barwę „myśli" tej ciżbie zjawów niezwartych.

Taką samą odczuwalność znajdujemy nietylko u pierwotniaków, zaledwie wyszłych ze stanu natury roślinnej, ale ułożoną w system, i u duchów egzaltowanych, które zamknęły się w samych sobie i okopały przeciwko przyrodzie.

Nazwę również słusznem mianem barbarzyńcy i degeneranta, który stał się niewolnikiem materjałów, albo, jeszcze gorzej, sługą techniki i narzędzi swej sztuki, naprzykład rymu, połyskliwego słowa lub malowniczego epitetu do tego stopnia, że zasługuje na to, aby sam przemienił się w amforę, w pióropusz lub w słownik rymów.

Te barbarje, które romantycy francuscy wzięli bądź z logiki swego obłędu, bądź z literatur angielskiej lub niemieckiej nie były starożytności nieznane. Napełniały one Azję, skąd poszły do Grecji. W Aleksandrji zepsuto sens platonizmu. Widziano je w Judei, w Rzymie i w Kartaginie. Zaraziły Bizancjum. Jeżeli pokryły północ Europy, w czasach nowożytnych, daje się tę rację pomysłową, że Biblje Wiklefa, Lutra, Hussa, pełne hebraizmów, wsiąkły w zaledwie sformowane języki Niemców, Anglików, Czechów; a to odepchnęło

od ich kolebek tych prawnuków Gotów. Od tego czasu w każdem literackiem pokoleniu niemieckiem spotykamy człowieka z talentem przeklinającego wobec Europy smak i myśl swej starej ojczyzny.

Teraz mamy wyznania Nietsche'go, przed laty kilkudziesięciu — Schopenhauera. Ludzie ci, zrodzeni dla myśli klasycznej, umysły wyróżniające się i utalentowane żałują, że urodzili się za późno, przyjemnością ich było pisać po łacinie i nie czytać książek romantycznych. Znajdą się i u Goethe'go takież ustępy. Ten wielki człowiek widział wady literatury swego czasu, zbyt oddalonej od wielkiego piękna, dążącego do szczytów natury ludzkiej i trzymającego się tylko korzeniem miejsca i czasu. Taka literatura trzymała się tylko modą.

Głęboko narodowa we Francji literatura klasyczna wywiera wielki wpływ na zagranicę. Dzięki swej wielkiej powierzchni odczucia winna być nazwana kosmopolityczną i taką w znacznej mierze jest. Smakują w niej wszędzie, czy wszędzie możnaby ją uprawiać? Nic nie dowodzi, żeby tak być nie mogło, pomimo wyprzedzeń naturalnych u kilku narodów wybranych.

Krytyka twórcza.

Krytykę umieszcza się śród sztuk mniejszych. Mówią:

„Umysł krytyczny jest to, a talent poety lub opowiadacza jest coś innego, całkiem przeciwstawnego. Krytyka nie wytwarza, bo ona „krytykuje" i dodaje przez przestawienie terminów, że „poeta i powieściopisarz produkujący nie krytykują". Stwierdzamy bez uśmiechu te poczucia. Stają się one dziwne dopiero po przemyśleniu, a bardzo dziwne, gdy się pomyśli, że myśleli tak tacy, jak Flaubert, Goncourt, Zola, Coppée, Silwestre, wreszcie realiści i parnasiści. Ci panowie sądzą, że „wytwarzać" jest to robić sonet na widok ogrodu, kolor ulicy, opisywać drzewa, domy, kłosy, kwiaty, amfory, słowem, raz za razem odtwarzać

kształty i barwy, z jakich złożony jest świat. Tak myślą. Tę robotę nazywają twórczością. Ale wyciąganie sensu książki, malowanie figury idei autora, wytłumaczenie ich następstwa i narodzin, to, według ich rozumienia, jest faktem czynności wewnętrznej, niepodobnem wcale do ich szlachetnego zawodu".

Jednakże obie rzeczy są ściśle takie same. Jest różnica rzeczywista co do tematu. To, co powieściopisarze i poeci opisowi robią z materjałów, wziętych z obszaru świata, to samo robią i krytycy opisowi z materjałem, wziętym z tych małych światków ludzkich, zwanych książkami.

Ale istnieje inna jeszcze krytyka, prócz opisowej, wyższa, szlachetniejsza i potężniejsza. Jak opis książki może być wart opisu łąki lub pałacu (zarówno co do wysiłku umysłowego, jak i co do skutku estetycznego), tak i pomyślenie charakteru, dzieje życia, wyobrażenia jakiegoś typu lub porządku (stylu) piękna może zaświadczyć o takiej samej sile i dać takie samo wzruszenie, niezależnie, czy dokonano go według książki, czy według natury. Poeta czuje, wybiera, skupia, porządkuje według swojego rytmu, wreszcie utrwala i wyraża to, co odczuł i stworzył. Wszystkie te ruchy są i w krytyce; i tu należy, w takim samym stopniu, czuć, wybierać, skupiać, porządkować, tworzyć komponować, wreszcie pisać. Mówią, że krytyk nie bierze wszystkiego z siebie. Proszę wskazać poetę, któryby sam z siebie fabrykował kwiaty, owoce, wody, gwiazdy i wszystkie wyobrażenia, jakiemi zapełnił swój poemat? Tak jak krytykowi materja jest mu dana.

Zdaje się, że materja krytyki jest odrobinę subtelniejsza. Poeta pracuje w całości dzieł przyrody, które się czuje, widzi lub marzy. Krytyk zatrzymuje się szczególnie przy dziełach ludzkich. Poeta, rzec, robi skrót substancji powszechnej. Tłumaczy nam, daje odczuć piękno możliwe lub realne świata. Ale krytyk wyciąga istotę z istoty piękna.

Nie znam umysłu delikatnego i potężnego, któryby w naszych czasach nie spróbował tego narzędzia krytyki i być może, że właśnie nasze dzieła krytyczne, przyszłość głównie zatrzyma. Taki Sainte Beuve lub

Renan mają duże szanse do tego, aby zapomniano o Flaubert'ach, Lecomt'ach, być może i o Hugo. Lecz krytyki zaledwie śmią przyznać się do słusznej idei, jaką przywiązują do swej godności. Myślą, że należy ukryć rzeczywiste uczucie, jak gdyby chodziło o prawdę zbyt nową.

A jest to prawda stara. Storożytni znali ją. W dawnych Atenach był rodzaj krytyków (zwano ich rapsodami), którzy, być może doskonale spełniając zadanie, wahali się, na podobieństwo nas, co do wagi swego obowiązku literackiego. W odwecie snuli chimerę o krytyce w rodzaju naukowym. Jednym z nich był Jon. W djalogu, noszącym ten tytuł, Sokrates mówi mu, śmiejąc się, prawdę o rapsodach i o rapsodji. „Zdaje mi się, odpowiada Jon, że poeci przez łaskę boską są śród nas tłumaczami bogów". „A wy inni rapsodowie, rzecze Sokrates, czy nie jesteście tłumaczami tłumaczów?" Sokrates dodaje, że to wtóre tłumaczenie, tak jak i pierwsze, nie może być bez pomocy boskiej.

Rapsod jest to człowiek natchniony, jak i poeta. Jon, recytujący i objaśniający Homera, jak nikt, Jon zaprzeczający, Metodores z Lampsaku, Stesimbrotes z Tazos i Glaucon mówią o Homerze takie piękne rzeczy jako on mówi, Jon oszalały na punkcie Homera, jak Homer oszalał przed wielką ziemią i słońcem. Jest to osoba „boska". Mógłby był przejść Homera, jak dzieło Homera, mówiąc po ludzku, przeszło siły życia, gdyby bogowie dali byli Jonowi genjusz równy wzniosłej funkcji, do jakiej był powołany. Jonowi brakło genjuszu. Oto ku czemu zmierza istota ironji Platona.

Rada krytykom.

Wyłożyć szczegółowo doktrynę własną w taki sposób, aby czytelnik widział założenie, słuszne czy niesłuszne, lecz jasne i trafne — sądów wygłoszonych potem przez krytyka.

CZĘŚĆ II.

Estetyzm w Polsce.

Rozpowszechnione określenie: sztuka dla sztuki jest albo niedorzeczne, albo niezdarne. Żadna sztuka nie istnieje dla rzemiosła: ani snycerstwo dla strugania, ani literatura piękna dla procesu pisania. O taką niedorzeczność nie można pomawiać tych, co takie określenie w ruch publiczny puścili. Napewno chcieli przez to powiedzieć, że sztuka posiada swój teren własny, inny niżeli ma wiedza lub polityka, słowem, że ta działalność ducha ludzkiego jest autonomiczna. Jest to prawda. Ale o ileż łatwiej, prościej i jaśniej było powiedzieć: sztuka dla piękna, co było wiadome od wieku wieków.

Inne znów określenie brzmi napozór bardzo szumnie: „Sztuka jest to tworzenie wolne". Zapytujemy, jakie tworzenie nie jest wolne? „Gdyby nie było wolne, nie byłoby tworzeniem, tylko robotą bierną. Uczony tworzy hypotezy, polityk plany i kombinacje, artysta dzieła. Ze strony intelektu ludzkiego wszystko to jest wolne. Ale ze strony materji wszystko jest zarazem niewolne, bo określone przez właściwość materji. Wrażenia nasuwają się artyście, jak swemu niewolnikowi. Wolność jego polega na tem, że może śród nich wybierać i komponować, co chce. Ale nawet już nie to, jak chce, bo w tem ogranicza go charakter techniczny jego sztuki.

Król — niewolnik: oto jest pozycja twórcy. Uczony działa w kleszczach prawdy, polityk w kajdanach dobra publicznego, a artysta w rajskiej klatce piękna. Oczywiście, że wydaje się stosunkowo wolniej w klatce niźli w kleszczach lub w kajdanach, w rzeczywistości męczarnia jest jednakowa.

Czytamy książkę, dzieło literatury pięknej, poezję czy prozę. Odnosimy wrażenie takie lub inne. Zanim zastanowimy się, czy książka jest mądra czy głupia, dobra czy zła, jest fakt, czy nam się podoba, czy nie podoba. Kwalifikujemy jej piękno. Gdzież miernik tego piękna? W tem, co nazywamy smakiem estetycznym.

Smak jest to zdolność związana z osobowością. Nie znajdzie go w żadnych podręcznikach estetyki. Aby mieć smak, trzeba być czemś więcej niż indywiduum zwierzęcem, trzeba być osobą, mającą zdolność mi-

łości lub przyjemności w obcowaniu z przedmiotami duchowemi. Miłość zaś i przyjemność wybiera i odrzuca to, co brzydkie, bierze tamto, co piękne.

Więc akt krytyki, czyli sąd naszego smaku o książce jest zasadniczo wyborem. Jeżeli materjałem do tego wyboru są nasze odczucia, krytyka jest niczem innem jak odczuciem rozważonem. Prawda odczucia łączy się z prawdą refleksyj na terenie rozkoszy z piękna. Smak zatem leży w czułości i w refleksji łącznie, a jedna z tych zdolności sama przez się nie może wytworzyć smaku. Samo czucie, choćby silne, to jest część duszy zwierzęcej i nie stanowi żadnego piękna, bo jest ono narzucone od zewnątrz, albo od wewnątrz przez zmysły, jak również nie stanowi żadnego piękna refleksja uczonego z abstrakcji. Wyobrażenie musi się połączyć z refleksją, aby istniał smak. Sama wyobraźnia bezładna, jak magazyn materjałów surowych, nie wystarcza do duchowego faktu piękna.

Mówi się pospolicie, że fantazja powinna być w równowadze z refleksją, aby rzecz była trwałem arcydziełem. Filozof widzi błąd w tem zestawieniu. Powiada słusznie, że ważyć można tylko rzeczy współmierne. Wyobrażenie zaś i refleksja są to rzeczy różnorodzajowe i miary wspólnej posiadać nie mogą. Powiada, że chodzi tu nie o równowagę, ale o porządek, o podporządkowanie (ordre), innemi słowy wyobraźnię refleksja porządkuje, jako siła rozkazodawcza.

Z tego punktu widzenia należy sądzić o dziełach tak zwanych romantycznych, a wyjaśniłoby się, dlaczego rzeczy nawet takich potentatów wyobraźni i takich wirtuozów słowa, jak Wiktor Hugo, tak szybko umierają w biegu czasu. Zasada porządku jest ogólnem zwierzchniem prawem wszelkiej natury, a zatem i ludzkiej, która jest cząstką tamtej. Romantycy byli buntownikami wyobraźni w stosunku do refleksji. Natura taki nieporządek szybko dławi.

Smak więc tkwi głównie w intelekcie, subordynującym wyobraźnię, a dotyczy to zarówno autorów jak i krytyków, bądź wydających sąd słownie, bądź piszących krytyki dla ogółu. Uprawa smaku jest zatem uprawą intelektu w naszym wypadku na terenie piękna.

Znany jest smak Egipcjan, Hellenów, Rzymian. Powstał on w środowisku wysoko uprawnem (kulturalnem), przy silnej uprawie intelektu. Jakie są warunki smaku, aby powstał? Zawsze i wszędzie takie same. Na samprzód zdolność czyli możność rasy, następnie fakty, to jest dzieła doskonałe, na których smak mas się w dalszym ciągu uprawia. Piękno nie ma żadnych reguł naukowych, abstrakcyjnych; ma reguły żywe w dziełach żywych. Rzecz jasna, że nie co do bajki arcydzieł, która jest zawsze cząstką przypadkową, zatem nie do naśladowania, ale co do ożywiającego te dzieła sub specie aeternitatis porządku wewnętrznego. Wyraz grecki „harmonja" odrazu maluje rzecz. Żadna harmonja nie jest możliwa bez zasady porządkującej (principium), o jakiej mówimy.

Nie należy wiązać historycznie smaku, to jest piękna, z nauką i z polityką. Te tereny związane są ze sobą nie substancjalnie, lecz tylko przypadkowo. Naród może mieć świetny smak a złą politykę lub słabą naukę—i odwrotnie, może być społeczność uczona, praworządna,

a nie mieć smaku. Jest rzadkością, aby uprawa intelektu poszła równomiernie we wszystkich kierunkach głównych działalności ludzkiej, ale nie jest to niemożliwe. Jeżeli dążenie i postęp ma jakieś znaczenie wyższe, to jedynie to, że myśli się o równomiernem rozwinięciu intelektu na terenach dobra, piękna i prawdy. Inaczej, to pojęcie staje się puste.

W zastosowaniu tych uwag nawiasowo, poszczególnie do dziejów Polski, stwierdza się w ciągu dziewięciu wieków przewagę działania politycznego, a mały rozwój intelektu na terenie nauki i sztuki. Polacy oddawali się daleko więcej życiu politycznemu, niżeli przyjemnościom prawdy i piękna.

Smak rozwinął się słabo, a stąd przychodzi to łatwe i bezkrytyczne naśladownictwo obcego, a niewgłębianie się w piękno rodzime. Dzieł modelowych rodzimych było mało, a przez to i zaródź smaku, tkwiąca w intelekcie, miała mało żywego pokarmu. Jednakże choć mało, ale modele były (cały Kochanowski, cały Fredro, częściowo Mickiewicz w „Panu Tadeuszu") i mógł był powstać „smak polski", dozwalający, jako siła zdolności utrwalania, i na smakowanie arcydzieł obcych w ich potędze powszechnej, a przez to i na wzmocnienie własne. Jeżeli istnieje powszechne pokrewieństwo w wielkiej sztuce, dzieje się tak na zasadzie sił rzeczywistych, a nie słabości naśladowniczych. Krewniaków przyszytych się nie liczy. Dzieła znaczą, nie chęci.

Smak polski, tak jak rozwijał się na kanwie dziejowej, zalała gorąca fala Wezuwjusza romantycznego, a do dziś dnia padają nań popioły epigonów. Smak nasz pozostał na łasce instynktu. Rzeczą krytyki jest pole oczyścić przez krytykę umiejętną, dokonaną nie przez samych uczonych i pedagogów, ale przez literatów-krytyków, obdarzonych przedewszystkiem smakiem.

Dla samych autorów krytyka mogłaby nie istnieć.

Niewiele wart autor, nie czujący wad w swych rzeczach napisanych i nie dążący do wyrazu bardziej go zadawalniającego. Krytyka pochwalana bez trafnych uzasadnień, krytyka niezdarna może tylko autora rozleniwić i zepsuć. Krytyka niesprawiedliwa irytuje go, zniechęca i może zbłąkać, nie mówiąc już o tem, że utrudnia mu poczytność, a autor musi dbać o to, aby go ludzie czytali, bo rzeczą naturalną jest współrozkosz w pięknie. Krytyka właściwie potrzebna jest autorowi tylko jako ogniwo, mechnicznie łączące go z ogółem czytających.

Ale masom niezbędna jest krytyka wyjaśniająca. Rozwija ona smak naturalny, zachęcając go tym sposobem do dalszych czytań i do sądów własnych uzasadnionych, co jest zrozumiałą i wielką przyjemnością. Środowisko czytające nabiera smaku, a przedewszystkiem korzystają z tego nauczyciele literatury w szkołach. Ani seminarja, ani uniwersytet smaku ich nie nauczą, bo to jest poza możliwym zakresem tych instytucyj.

Jakąż korzyść przynieść może suchy wykład literatury przez człowieka bez smaku, nie wiedzącego naprawdę co i dlaczego wybrać? Mówić o estetyce urzędowej jest już niesmacznie.

Nauczycielowi do kształcenia się w sztuce krytycznej pozostaje jedno tylko źródło: samokształcenie się na dobrych wzorach krytyki literackiej. I nie może być mowy o smaku literackim w kraju, gdzie niema krytyki literackiej. Poczytność wszechświatowa literatury francuskiej na tem stoi, gdyż jakkolwiek handel księgarski narzuca tonny makulatury pisarskiej

francuskiej nic niewartej, jednakże poza tą tandetą jest rzeczywiście znaczna ilość dzieł pięknych. Szkoła krytyki francuskiej trzyma całość tej potężnej literatury w rygorze duchowym. Że wspomnimy największych: Sainte-Beuve'a, Renana, Lemaitra, Maurras'a.

Co do krytyków polskich, nie znamy dotychczas ani jednego, któryby przedstawił publiczności kryterja, według których sądzi. Niekiedy wprawdzie próbowali to czynić szkolarze, stawiając doktryny estetyczne i przymierzając do nich życie twórczości, ale zawsze zarówno artyści, jak i dzieła śmieli się z nich. Krytyka szkolarska nieudolnością swoją zawsze wywoływała gwałtowne sprzeciwy, przerywała bieg ewolucyjny sztuki, której warunkiem jest „burza w sercu, słońce w głowie", powodowała najście sztuki aroganckiej i wyzywającej, prowadzącej zawsze do okresu upadku.

Jeżeli mówimy o kryterjach, regulujących sąd krytyka (mogą one zresztą ulegać zmianie przez doświadczenie), chodzi tu o zajęcie stanowiska ogólnego, a więc o wyraz własnego poglądu na wartość, na jakość i przymioty stylu, poglądu na kompozycję i jej ład wewnętrzny, poglądu na zakres materjalny danej sztuki i t. d.

Jeżeli te kryterja są potwierdzone przez wszystkie bez wyjątku dzieła nieśmiertelne, które zadawalniają nasz smak, to, nie zwracając zbytniej uwagi na modę i inne właściwości czasu, możemy z wielkiem prawdopodobieństwem przypuszczać, że kryterja te i w dziełach czasu najnowszego znaleść mogą część ich nieśmiertelną, to jest jedyną, o jakiej rozprawiać warto, a jednocześnie obnażą wszelkie bezwartości. Zazwyczaj czelne i aroganckie, więc narazie wpadające w oko.

Powiedziane dotyczy krytyki opisowej czyli recenzji, w której krytyk ma obowiązek ściśle trzymać się gotowego materjału danego przez dzieło. Wyczuć go, zrozumieć i wydać sąd umotywowany przez znane czytelnikom kryterja krytyka.

Krytyka twórcza, będąca osobistym filtrem duchowym, oderwanym od materjału dzieła inspirującego, stanowi dzieło samodzielne, wymagające krytyki, jak każde inne.

Należy zauważać, że jeżeli krytyka recenzyjna jest bardzo pożyteczna dla wykształcenia smaku czytelników, a wątpliwie potrzebna dla autorów, o tyle krytyka twórcza może być niezmiernie pożądana dla autorów. Zdarza się, że krytyk twórczy, jeżdżąc podniebną kwadrygą Apollina, budzi w autorze siły jeszcze drzemiące i nieuświadomione i wznosi go do góry.

To, co u nas uchodzi za krytykę poważniejszą, jest przeważnie hybridą, mięszaniną z ja, ty i on (krytyk, autor, czytelnik), z czego w rezultacie nikt z tych osób nie jest zadowolony.

Jest to res nullius, rzecz niczyja.

Zastosujmy na próbę krytykę opisową, np. książki J. Weysenhoffa: „Żywot i myśli Podfilipskiego". Niema tu mowy ani o słownictwie, ani o układzie, ani o jakimkolwiek schemacie recenzji, bo to w całości jest rzeczą osobowości krytyka, który obowiązany jest mieć swój styl. Jest tylko nadmienienie, na co należałoby smakowi czytelnika odpowiedzieć.

Czytaliśmy tę książkę z wzrastającem zajęciem bez przepuszczania kartek dla dowiedzenia się, co jest w ostatecznem punctum.

Podobała się nam jako prawe dzieło literatury pięknej. Można otworzyć niemal książkę na chybi—trafi i czytać z zajęciem urywki, jak w wykończonym obrazie, gdzie każdy szczegół zajmuje.

Materjał. Odczucia autora są przezeń przeżyte i utrwalone. Uczestniczył on w swoim temacie corde et animo, nie tylko jako ciekawy obserwator. Przeżyte kocha się. Jeżeli Dante mówi (Czyściec), że „non ciascun amore e per se laudabile", (że nie każda miłość jest sama przez się chwalebna), to w sztuce chwalebna jest każda, a co więcej, jest warunkiem nieodzownym, bo umożliwia poczęcie (koncepcję) dzieła i rodzi styl. Albowiem jasności kreacji i samodzielności stylu sprzyja pewność uczuć przeżytych w uczestnictwie.

Z drugiej strony jednakże ta bliskość osobista tematu może ujemnie oddziałać na perspektywę ujęcia. Malarstwu ani muzyce to nie grozi; w literaturze grozi, bo jest złudzeniem, aby autor mógł stanąć extra moralia i jakąś swoją moralność autor, chcąc nie chcąc, przynosi. Więc zżycie się z tematem może się odbić na natężeniu tej burzy w sercu, iskry ze starcia dwóch różnych elektryczności, jakie to natężenie kwalifikuje styl, a zatem stosunkową hierarchję dzieła. Jednakże bywa, że Saul na drodze do Damaszku doznaje wielkiej burzy. Przypuszczamy, że przez styl rozumie się nie sam układ zewnętrzny, ale piętno duszy wibrujące w każdem zdaniu, na każdej stronicy dzieła.

Poczęcie (koncepcja). Wizją autora jest Polak bardzo ogładzony, sprytny, inteligentny, ze sfer wyższych, urabiający siebie na model kultury europejskiej, mający nie ambicję, bo wszelka ambicja jest dla jego wielmożności zbyt ciężka, lecz pretensję do modelowania stosunków polskich wedle maxymy Monte-Carlo—Cannes—Paryż. Słowem rodzaj króla kultury in partibus infidelium. Lustro toaletowe nadaje mu pewność i kwalifikuje go na wyrocznię, jak się jada, jak się podróżuje, jak się ubiera, jak się kocha kobiety, jak się filozofuje, jak się miłuje ojczyznę, sztukę i t. d. Wszystkie te elementy „savoir vivre'u" ułożone są porządnie w kompartimentach jego kufra podróżnego. Doskonałość, — nie brakuje mu nic zeń, chyba wszystkiego, bo znane jest ludziom oddawna, że krańcowości się stykają in corpore vili.

Ta figura, poczęta jasno i pewnie, działa i filozofuje na tle krajobrazów polskich i wygrzewalisk zagranicznych, śród szmeru ludzkiego arystokracji nadwiślańskiej i plutokracji międzynarodowej, śród brzęku talerzów i kieliszków, w woni perfum kobiecych.

Kompozycja. Na taśmie narracyjnej powieści figura Podfilipskiego rozwija się zawsze centralnie, tak że wszystko inne obraca się około niej. Reguła klasyczna. Umiejętność ustosunkowania wypukłości figur jest dla autora tem, czem dla malarza działanie światłocieniem. Od tego zależy trwałość wrażenia, odebranego przez czytelnika lub widza. Sztuka wzięła od natury konieczność hierarchizowania wszelkich ruchów, dążących w swej ogromnej różności do statyki, czyli stanu rozkoszy. Wprawdzie w prologu do Fausta mówi Goethe, że napróżno autor stara się o jedność i o całość dzieła, bo i tak publiczność „pokraje to w kawały". Tak bywa pospolicie, ale stosunek sztuki do publiczności może być dwojaki: albo niewolniczy, albo władczy. Sztuka niewolnicza wkońcu nudzi publiczność, przeciwko sztuce władczej publiczność lubi się buntować.

Mamy wahania pomiędzy odrazą a buntem.

Jest sztuka „czasowa“ własność prywatna, ulegająca wywłaszczeniom zmiany i jest sztuka Czasów, będąca ich niewymienną własnością i nie zszyta z pokrajanych kawałków. Jeżeli więc autor ma ambicję w nieśmiertelności dzieła, kogo ma słuchać: czy „czasowości“, czy Czasów? Bardzo często ze względu na rację fizyki trudzi się przemytnictwem.

Wybór. Jakim czuciom i wyrazom autor daje swą sankcję estetyczną. Jakie cegły czuciowe i myślowe dobiera do budowy? Co jest w jego stylu, w upodobaniu? Nie w upodobaniach pana Zygmunta Podfilipskiego, bo tym książka obfite daje świadectwo, ale w upodobaniach autora Weysenhoffa?

Nie pominie nigdy sposobności natężenia farby, troskliwej farby, jeżeli chodzi o aksamitną skórkę kobiety. Jest to kobieciarz externista — bynajmniej nie kochliwy. I wcale nie Don Juan łupieżca drapieżny i gwałtowny cnót i dziewictw. Raczej jak Jowisz—byk chadzał był po łące, gdzie pasie się stado jałowic i dójek. Jak Jowisz zarazem lubi woń przyrody, ale to mu nie wystarcza. Sprasza Platona i towarzyszów na olimpijskie colloquia.

Więc nie pominie nigdy sposobności nastręczonej przez kobietę, woń przyrody i urok Platona. To jest jego trio, stanowiące o wyborze i stanowiące jego styl. Styl epikurejski.

Te upodobania są tak utrwalone, że wykluczają jakiekolwiek naśladownictwo innych autorów. Styl W. jest samodzielny nie z usiłowań, ale z natury rzeczy.

Słowo—wyraz. Włada językiem polskim z pełną czystością i z troską platońską o tę czystość, świadom różnicy pomiędzy budowlą z kamienia, a z drewna. Wybiera. Acz światło intuicji samo narzuca słowa najlepsze, jednakże i w głębi tej intuicji odbywa się walka wyboru. Więc praca jest zawsze: bądź w przekreślaniu napisanego, bądź w decyzji przed napisaniem. W gorąco człowiek się poci, na to niema rady.

Jako u klasyka, to jest u osoby interesującej się bardziej stosunkami rzeczy, niżeli istotą rzeczy, język jest dyskretny, nierozgadany, nielubiący przesady, wielkich płaszczyzn i tuż obok kleksów. Czarem słowa, to jest myśli związanej, jest umiejętna dyspozycja rzeczowników, przymiotników i czasowników, rozumnej substancji, postaci i działania. Wiązanie ich powinno być lekkie, na oko, jak wiązanie każdej dobrej architektoniki. Nie można obciążać substancji t. j. rzeczownika ani postaciami (przymiotnikami), ani działaniem (czasownikami), bo traci na wyrazistości. Największą nieprzyzwoitością, zdarzającą się w stylistyce językowej, jest obciążenie wieloprzymiotnikowe. To najłatwiej, ale dowodzi, że takie frazy nanizane są bez istotnego przekonania autora. Są to słabizny, nie obfitości kolorystyczne. Obfitości kolorystyczne polegają na umiejętnem postawieniu obok siebie różnych substancyj, a nie na przeciążaniu jednego punktu. Fraza Weysenhoffa jest przejrzysta i nieprzeciążona. Że wyobraźnia, im bogatsza, tem idzie do szturmu z większym tłokiem zachceń, jest to prawda. Ale dzieło jest jednym sztychem, wykonaniem zachcenia zwycięskiego.

Fraza W. ma jeszcze inną właściwość. Pilnuje ona godności myśli jako myśli i nie stara się współzawodniczyć ani z dźwiękiem, ani z kolorem na terenie tychże. Wprawdzie słowo, jako dźwięk i jako obraz, samo nosi

w sobie i rytmikę i melodję i barwę, ale jest to jego materja naturalna, powołana do służenia myśli. Symfonizowanie ani malowanie nie jest jego główną racją. Ucztą literacką jest menu z myśli; może jej przygrywać rzekomo dla łatwiejszego trawienia muzyka (choć to wątpliwe), ale jeżeli tej muzyki za wiele, staje się nieznośna.

Meritum ogólne dzieła. Być może, że ktoś lubiący oleje głęboko wżerające się w płótno i dające wielkie połyski, powiedziałby w żarze, że rzecz ta jest ładnem cackiem z prawdziwej porcelany. Powiedziałby niesłusznie. Dla nas jest to doskonała akwarela w stylu polskim, prawdziwy dorobek kultury estetycznej, w jakie bynajmniej literatura nasza nie obfituje. Gdyby książka, w obiegu publicznym, była jedynactwem, jak oryginał obrazu, Podfilipski miałby dla zbieraczów-estetów taką wartość jak obrazy Juljusza Kossaka, które dają rzecz tak cenną, jaką jest zadowolenie w spokoju.

Ocena taka, przez analogję, jest niewątpliwie powierzchowna, Nie podejmujemy się inklasyfikowania tej rzeczy dobrej, więc w swoim rodzaju ostatecznej, do jakiejkolwiek z grup literackich. Pod krytykę literacką w Polsce fundamenty dotychczas założone nie są, więc trzeba pozostać przy poszczególnem i zamętu nie powiększać.

A teraz, napisawszy ów rodzaj recenzji, poprosimy szanownego autora, dziękując mu pięknie z góry, aby pozwolił oderwać Podfilipskiego na chwilę od dzieła, słowem, aby go nam wypożyczył, przez co ani autorowi, ani Podfilipskiemu nic nie ubędzie. Polecimy. W przestrzeń na hulaj dusza. Samolotem. Dzisiaj niekonieczny jest djabeł, aby unosił Twardowskich i pozostawił ich na łasce księżyca. Są inne sposoby do skręcenia karku.

Więc opowiadamy:

Podfilipski wykąpawszy się, leżał w pyjamie na kanapce w sypialni, zdolnej w różne pozycje i cery ciał kobiecych na obrazach, gotując się do podróży. W kraju zaczęło być parno, komuniści burzyli się. Dymiący świeżo kupiony samochód oczekiwał go na podwórzu. Lokaj pakował walizki.

Wtem strzał, jeden, drugi, salwy coraz gwałtowniejsze. Wstał i podszedł do okna. Szyba brzękła od kuli. Cofnął się.

Wbiegł lokaj z radosną ciekawością, oznajmiając:

„Rewolucja!"

Podfilipski rzekł pogardliwie: „Kultura!" i zaczął się szybko ubierać. „Pakuj, natychmiast wyjeżdżamy".

Był już nieco niespokojny i niezręcznie związywał krawat.

Chował po kieszeniach gotówkę i przekazy.

Lokaj zszedł z walizkami i powrócił oznajmiając, że samochód zarekwirowany.

„Bydło" rzekł Podfilipski.

Podszedł do telefonu — zamówić samolot. Telefony nie działały.

Wypadło chodzić po pokojach i niewiedzieć co robić. Wreszcie zaryzykował kulę i podszedł do okna, otworzył je i rozglądnął się. Ulica była zupełnie pusta — w dali z obu stron stały karabiny maszynowe. Wyjść ani podobna.

„Jestem w impasie“ rzekł.

Była to dlań sytuacja nowa, jakiej w życiu nie zaznał, o jakiej nie miał pojęcia, że być może. Bezsilność.

Nie wiedział, co z tem robić.

Dotychczas nie miał wątpliwości, aby ktokolwiek mu był koniecznie potrzebny. Wszyscy dlań byli niepotrzebni. Teraz błysnęła mu myśl okropna, że on może być nikomu niepotrzebny.

Niechaj przychodzą jaknajprędzej; da im pieniędzy na odczepne. Ale hołota nie przychodzi... Ta hołota jest jednak coś więcej niż hołota, bo się jej człowiek boi.

O zmierzchu chciał zapalić światło, elektryczności nie było.

Chciał obmyć spoconą twarz i ręce — nie było wody.

Więc kultura nie miałaby sposobów na barbarzystwo. Zawziął się i przyszła otucha. Zawołał lokaja.

„Przynieś mi od stróża łachy i kożuch“.

„Jaśnie panie, stróżowie bardzo niechlujni, tam się roi“.

„Posypiesz naftaliną“.

„To prędzej jaśnie pana poznają“.

„Masz więcej rozumu ode mnie. Nie trzeba naftaliny“.

W nocy z rezolucją przebrał się i wyszedł na ulicę. Wkrótce na rogu spotkał placówkę.

— Kto idzie?

— Stróż.

— Jaki stróż! my tu stróże. — Trzech ludzi poprowadziło go do latarni. Oglądali go, a jeden zerwał mu z głowy czapkę.

— Pątrzcie, burżuj, bażant z przedziałem na głowie.

Pozostawało Podfilipskiemu zagrać na kartę.

— Dam wam po tysiąc, puśćcie — rzekł.

— Przekupstwo proletarjatu! — rzekł jeden i grzmotnął go w kark.

Przegrał. Hazard go pieścił, gdy był w swojej skórze — w ubraniu gentlemańskiem. Ale w tym kożuchu! Fortuna ucieka.

Poprowadzili go do kwatery sztabowej. Postawili przed komisarzem, rozgorączkowanym Apaszem, spoconym, z niespokojnemi rękoma, które jakgdyby chciały chwytać tysiąc działań w jednym momencie.

— Kto jesteś!?

Podfilipski teraz chciał zagrać inaczej. Od krótkiego baka przeszedł do pokiera.

— Jestem hrabia Podfilipski — rzekł z godnością — nazwisko to jest pewnie panom znane.

— Nie znamy. Burżuje są dla nas jak jeden — bez nazwiska.

— Nie jestem ja burżuj, panie generale ludowy. Jestem nadburżuj. Pogardzałem zawsze i pogardzam burżuazją. Chciałem ją czegoś nauczyć, ale za głupia i dobrze, że z nią zrobicie porządek. Że wam, to jest ludo-

wi, będzie potrzeba kogoś we fraku, lakierkach i cylindrze na ministra spraw zagranicznych, mogę tę godność przyjąć.

Cylinder! Cylinder nadzwyczajnie rozśmieszył Apasza. Kiwnął głową na drugiego z Apaszów.

„Towarzyszu! Cylinder chce zagranicę. Pokaż mu drogę zagranicę... Hę!

Trzask i trzask! Tak ginie pewna kultura...

Cały ten drobiazg napisany okolicznościowo, tak sobie i jest bez znaczenia.

„Ślepi stają się wodzami“ (l'error dei ciechi che si fanno duci) pisał Dante. I dokąd ślepi wodzowie prowadzić mogą armje?

W dziedzinie słowa estetycznego krytyk będzie ślepy, jeżeli przy stawianiu sobie wytycznych dla swoich kryterjów nie przemyślał dobrze, choć w szkielecie, powiązań psychologji racjonalnej. Zmysł, pociąg, uczucie, rozum, wola, uczynek — cały mechanizm aparatu duszy, który od wieków jest niezmienny. Może się zupełnie obejść bez tej znajomości teoretycznej autor, zajęty nawskroś dynamiką swojego przypadku i rozporządzający wrażeniem bezpośredniem i surowem. Liczne są przykłady dobrych pisarzów i poetów — prostaków bez wyższego wyszkolenia. Ale krytyk powinien koniecznie przestudjować zasady psychologji racjonalnej, bo inaczej nie będzie umiał umotywować swoich sądów. Nigdzie lepiej nie poinformuje się pod tym względem, niż u św. Tomasza z Akwinu w jego „Passiones“ (uczucia). Oddalają się przed nim widnokręgi, których istnienia przedtem ani podejrzewał, a jeżeli posiada smak, dobry instynkt wyboru, motywy dlaczego te rzeczy w utworze wydają mu się dobre i mocne, tamte znów złe i słabe przedstawią mu się wyraziście.

Cała zawartość estetycznej prozy i poczęć to są przecież uczucia, myśli, wyobrażenia i uczynki. Nic innego. Jeżeli są ogromne różnice tych przejawów w osobach, pozostaje wszakże niezmienny dla natury ludzkiej charakter aparatu duszy i niezmienny sposób powiązania wzajemnego tych przejawów, niezależnie od ilościowych i jakościowych stosunków poszczególnych. Każde dzieło jest fragmentem z psychologji i jakżeż tu sądzić o niem bez posiadania miary generalnej, bez ujęcia całości natury ludzkiej w jej jedność? Dojrzała być musi znajomość ludzi u krytyka i teoretyczna i praktyczna, aby mógł sądzić dzieła, z których każde, bez względu na to, czy nieudane czy udane, jest jednakże zawsze ostateczne, to jest w swojem znaczeniu — dojrzałe.

Weźmy naprzykład jedno z tych zagadnień kapitalnych, jakie nastręczają się w każdem lepszem dziele? W jaki sposób autor dzieła rozwiązuje resp. ujawnia swój pogląd (myślał o tem, czy nie myślał, zawsze ujawnia) na węzeł uczucia, rozumu i woli? Jak rozumie charakter tych bodźców i motorów, ich wzajemną zależność ruchową? Rozpędowe koła żądz, hamulce, rady rozumu, kierat woli?

Nie jest rzeczą autora reflektować kim ma być lub kim chciałby być w dziele. Będzie tym, kim jest. Aischylos — Aischylosem, Petrarka —

Petrarką, Calderon — Calderonem, Molière — Molierem, Szekspir — Szekspirem, Chateaubriand — Chateaubriandem, Zola — Zolą, a naśladowca pozostanie sobą w naśladownictwie. Jednych porywa hegemonja uczucia, innych hegemonja rozumu, innych hegemonja woli, a dla innych to wszystko razem jest pod hegemonją Fatum lub Opatrzności. Jedni patrzą na człowieka anhellicznie, inni jako na zwierzę mistyczne, inni jako na zwierzę poprostu bez żadnej przepaści swoistej od małpy. Te dyrektywy nadają dziełom ich styl.

Krytyk jest w labiryncie i trudno obejść mu się bez nici Minerwy; chociażby miała być cienka jak pajęczyna, niechaj będzie, bo albo ma wyjść z labiryntu, albo rzucić pióro i zająć się czemś innem. Jedyne kryterjum, jakie mu dostępne jest empiryczne. Przejrzeć nekrologi dzieł. Zobaczyć, które dla potomności umarły, a które żyją — bez względu na stawiane autorom pomniki lub wieńce. To, co nie umarło, z pewnością zawiera materjał do kryterjów.

Naprzykład ta wielka i polemiczna sprawa romantyzmu, zakończona mauzoleami autorów i trupami dzieł bojowych, których dzisiejsi już czytać nie chcą (mówimy o inteligencji myślącej). Nie znaczy to, aby te dzieła były bez wartości; miały wartości i niekiedy duże, ale zasypały je inne ich nie — wartości, balast. Rzeczy nieśmiertelne są bez balastów.

Właśnie o te nie-wartości wrzał bój, zapewne ku zdziwieniu Muz. Mówiąc nawiasem, w całej mitologji greckiej niema wiadomości, aby się Muzy swarzyły; biły się parasolkami boginie, to tak np. Afrodyta z Herą. Chodziło tu ni mniej ni więcej, jak o „serce" w literaturze, o absolutyzm uczucia.

„Mon coeur" „mon coeur", zawodził Chateaubriand, siadał na ruinach i upajał sie ich rozkoszą, miłością do starej Francji przedrewolucyjnej. Gdy przyszła restauracja, smucił się, bo jego przyjemność uczucia ruiny straciła przedmiot i znów zawodził. „Ptak drapieżny" z wielkiem sercem i wielkim talentem, mówi o nim Maurras.

Nasi romantycy również lubili siadywać na ruinach. Była to moda. Jeżeli są wielcy, to pomimo mody. Rzeczą krytyki jest ich z mody rozebrać i ukazać piękna rzeczywiste.

Absolutyzm uczucia jest wielkim fałszem psychologicznym, a pretensje takiej doktryny są arogancją. Nie jest to prawdą nawet dla zwierząt, bo surowy napór uczucia miarkowany jest u nich przez surogat rozumu, t. j. przez instynkt. Gdyby tak było, nie istniałoby stworzenie nieszczęśliwsze od człowieka cywilizowanego, który ze swoim osłabionym instynktem, oddany byłby na łup absolutnej bierności uczuciowej. Uczucie ze swego pochodzenia jest biernością, co łacina oddaje wypukle w nazwie „passiv", dlatego stoicy nazywali je niewolnictwem. I wcale nie jest rzeczą przypadkową, lecz zrozumiałą, że pod tym względem, pomiędzy Chateaubriandem, wodzem romantyzmu, a Zolą, wodzem bestjalizmu, niema różnicy. Attala jest babką „la bête humaine" i Rougon Macquart'ów.

Uczucie, jako takie, narzucone jest od zewnątrz przez przedmiot, przyjęte jest przez poznanie intelektualne i przez pociąg intelektualny, czyli wolę, słowem przez świadomość, i jako żądza albo pragnienie, kieruje się do rozwiązania w posiadaniu przedmiotu, od którego się poczęło. Doko-

nywa ono obiegu w kole zamkniętem nakształt prądu elektrycznego. Samo u siebie jest bezbarwne, ani złe, ani dobre; postaci i barwy nabiera dopiero w środowisku poznania i woli oraz w akcie. Sprawa jest złożona, a symplifikowanie aktów uczuciowych do jednego momentu siły biernej, do jakiegoś absolutu, nie odpowiada rzeczywistości. Swoje jakości, a w części i natężenia, uczucie bierze z filtru świadomości.

Czuć bez myślenia, jest to cierpieć. Jęczeć, to niedość, trzeba z tem coś robić. Zwierzęta ryczą. Wprawdzie niektóre ptaki śpiewają, ale śpiew ludzki (sztuka) wymaga słowa artykułowanego, to jest myśli zwartej.

Różne zdarzają się manje. Zdarzyła się i ta: zdegradować rozum, myśl i ducha na benefis uczucia surowego, podczas gdy całe doświadczenie psychiczne naucza, że im z większem uczuciem mamy do czynienia, tem jest lękliwsze, małomówniejsze i wstydliwsze. Ustami Szekspira Korjolan mówi do żony, wezbranej uczuciem: „moje ty słodkie milczenie". Niedługie delicje można wróżyć kochankom, gdyby czas spędzali na ciągłem powtarzaniu: kocham, kocham... Robi to wrażenie chorobliwego wzdęcia.

Literatura klasyczna, to jest niebalastowana przejściowem i czasowem, czego dowodem jest, że czas jej nie zabił, znała dobrze ten circulus sentiendi. Uczuciu wyznaczała miejsce odpowiednie jego roli naturalnej, licząc się z jego różną skalą i różną barwą w każdym przypadku, od natężeń maksymalnych do minimalnych, od najsilniejszych prądów świadomości do rozlewów ślepych uczucia. Powiedzieć, że dopiero romantyka „wynalazła uczucie", wobec istnienia tragedyj greckich, dzieł Danta, Calderona, Szekspira, jest rzeczą śmieszną i arogancką. Może to nawet zabawić, jako lusus erroris mentalis. Anatol France ma wielką rację, mówiąc, że odwrotnie do wielkich wynalazków fizycznych naszej epoki, nasze „wynalazki" humanistyczne graniczą z kretynizmem. Człowiek był lepiej, pełniej, prawdziwiej studjowany i ujęty przez naszych przodków.

W Polsce ta moda powszechna odbiła się w słynnej walce „młodych" ze „starymi", w sporze „krytyków" z poezją Mickiewicza. Upór i pewność siebie szkolarza, poprawiającego kajety wypracowań szkolnych, doprowadzały do pasji młodzieńców, pracujących już nie według tematów zadanych w szkole, lecz samodzielnie w warsztacie. Krytyków onego czasu wogóle nie było. Zadawalniające nas doświadczenie krytyczne zaczyna się dopiero od Sainte-Beuve'a, to jest od drugiej ćwierci XIX stulecia. Do Polski przyszło ono w zapoczątkowaniu u Mirjama (obacz poniżej). Ogółowi piszących krytyków naszych albo brak wiedzy, najczęściej przez lenistwo i przez brak powagi w stosunku do zawodu traktują rzecz nie jak miłość, lecz jak miłostkę, albo, jeżeli są szkolarzami i mają wiedzę, brak im smaku estetycznego i stylu. Publiczność pozostawiona jest smakowi własnemu i przypadkowi.

Nie są u nas wykazane wartości, zawarte w dziełach naszych, będących w kursie publicznym pisarzów i tkwiące tam nie-wartości, te „fremde Körfer" Goethe'go. Rażąca niekompletność analizy dzieł naszych wielkich romantyków, uważanych w czambuł za dzieła „święte", zupełna chwiejność (intelektualna) i chaos co do sądu o dziełach nowszych np. Sienkiewicza, Żeromskiego, Reymonta wskazują, że od jakichkolwiek kry-

terjów wspólnych, które przecież nie mogą nie istnieć, jesteśmy daleko, a sądy wydawane są nie przez motory estetyczne, ale przez żądze lub umiłowania z innych djecezyj działania ludzkiego. Rzeczywista estetyka mogłaby i musiałaby nas łączyć. Natomiast rzeczy fałszywie zestawione irytują.

Wielką popełnilibyśmy niesprawiedliwość i zaniedbanie, gdybyśmy nie zauważyli słowa w menażerji naszej literackiej, mianowicie działań Mirjama (Przesmyckiego) i jego Chimery. Praca tego człowieka była ogromna. Jego oddanie się sprawie kompletne. Jego czystość zamiaru absolutna, a zamiar tak trudny, że aż chimeryczny. Jego dyscyplina własna, jak na Polaka, fenomenalna. Jego wiedza w nieustannym ruchu i uzupełniana. Dlaczegóż z tej wysoko postawionej w zamiarach szkoły estetyzmu nie wyszedł zastęp estetów pisarzów i krytyków, którzyby objęli kompetentne w swej dziedzinie przywództwo? Właśnie w naszem młodem pokoleniu te owoce być już powinny. Gdy tych owoców nie widzimy, gdy, przeciwnie, estetyzm nasz jest obecnie całkiem rozbity, zapytujemy, czy rzeczywiście wśród Polaków każda osoba wybitna skazana jest na to, aby pracować bezpłodnie „chimerycznie"?

A może w założeniu tej szkoły był jakiś zasadniczy błąd? Może ten błąd był w „czasie" mocniejszym niż osoba? Chcielibyśmy to sobie wyjaśnić.

Człowiek, poza innemi cechami swoistemi, jest to zwierzę estetyczne. W pewnych warunkach nie wystarcza mu użyteczność, zatrudnia się ornamentyką. Ta ornamentyka sprawia mu specjalne zadowolenie, rozkosz estetyczną. Jest to więc jako działanie zabawa, jako cel — rozkosz, bo każde działanie ludzkie bez wyjątku ma za cel ostateczny spocznienie w rozkoszy. Miłość ruchu rwie się naprzód w tej nadziei.

Rozkosz estetyczna ma cechę swoistą, że jest czysto duchowa, oderwana całkiem od materji. Dzieło jest stworzone przez artystę wyborem wolnym. Zadowolenie z dzieła jest przeto również z wyboru wolnego. Jesteśmy tylko współposiadaczami lub, jeżeli kto chce, współtowarzyszami natury, słońca, ale jesteśmy zupełnymi właścicielami dzieła. Dziwne posiadanie bez żądzy i dlatego bez dalszego ciągu, ostateczne. O posiadaniu tem można powiedzieć, że jest to res nullius i res omnium. Nie ulega żadnym wywłaszczeniom.

Fakt fenomenu estetycznego tak szczególny, tak bezinteresowny, tak ostateczny w sobie, tak amoralny i apolityczny, a jednocześnie w swej potencji tak wspólny mógłby unieść umysł ludzki do wzniesienia Piękna najwyższego tronu w hierarchji natury, pojętej jako całość. Czy słusznie?

Naszem zdaniem słusznie, jeżeli staniemy w konsekwencji od maxima. Jeżeli celem ruchu duchowego (czy nie każdego ruchu?) jest quies in delectatione, to jest spocznienie w rozkoszy ostateczne i bez zmiany, to rzeczywiście estetyzm jest celem najwyższym człowieka poprzez ruchy walk o dobro i o prawdę, które mają w takim razie charakter środka celowego, prowadzącego dalej, ad finem ultimum. Filozofja katolicka wskazuje duszom w niebie jako ten „koniec" ekstazę w oglądaniu Boga. Jest to czysty estetyzm.

Grecka filozofja piękna została wzniesiona przez chrystjanizm na szczebel wyższy bez naruszenia założonych nieśmiertelnie fundamentów. Niema radośniejszego faktu w całej kulturze ludzkości nad to zjawisko. Żadne słowa tego nie wyrażą, bo czyż wiele mówi: „szczęśliwy jestem“?

Cząstka tej zabawy „niebiańskiej“ spływa i na ziemię jako skarb największy z możliwych. Większego pożądanego rozlewu niema, ze względu na niegotowość i na nierozbudzenie u mas zdolności estetycznej i ze względu na korupcję, grożącą od idolatrji wyrazu kosztem substancji. Substancją jest tu uczucie błogości duchowej, spocznienie estetyczne. Uwydatnia się rola strażnicza krytyka—strzeżenia jak oka duszy substancjonalności estetyzmu.

Panorama życiowa estetycznego ruchu i odpocznienia ma następujących aktorów.

Pisarz i dzieło, czyli jedność. Jest on, mówiąc językiem chwili, producentem. Producent osobliwy i towar osobliwy. W tym „towarze“ jest tylko to dobre, co robił dla siebie, a obfitość jego jest taka, że może obdzielić wszystkich za darmo, to jest bez kłótni. Co zaś robił na obstalunek, posiadacz wkrótce odrzuca.

Publiczność-spożywca przychodzi do dzieła po podrażnienia, aby je móc przenieść dalej na inne pożądania. Wypadkiem znajduje coś, czego naogół nie szukała, znajduje czwarty liść koniczyny. Nieopisana radość.

Krytyk-urzędnik od publiczności, rozdziela: „to jest boskie, to jest cesarowe, a to znów porcis adeptum. Publiczność zrozumie to rozróżnienie i nawet się tego domaga. „Porcus“ stosuje się do człowieka, jako przymiotnik, nie jako rzeczownik i dlatego ucieczka do wieży z kości słoniowej usprawiedliwiona nie jest właśnie ze względu estetycznego. Taka ucieczka dowodzi jakiejś idolatrji, kończącej się zesztywnieniem, co można uważać za rodzaj korupcji.

Mirjam działał w czasach zaćmienia psychologicznej wiedzy humanistycznej, w czasach pochylenia się ludzkości ku kretynizmowi, jak to wyczuli tacy wielcy pisarze, jak Anatol France, Maurras, Bourqet, reakcjoniści przeciwko temu zaćmieniu. O ile Mirjam sam saturnowo pożarł swój czas, lub o ile sam był przezeń tknięty, nie będziemy tu rozstrząsali. Wiemy to, że zaliczyć go należy do takich reakcjonistów, bo stwierdza się w nim dobitne poczucie ciągłości kultury i płynące z tego poczucia intencje. Jest on w tem et principio et radice.

Jako Polak działał w Polsce w miejscu, gdzie wogóle estetyzm jest na dalszych planach duszy, odepchnięty przez inne postaci Dobra, bardziej zmysłowe. Nie należałoby tego tłumaczyć argumentem, że w swoich warunkach dziejowych Polska miała czas zaledwie na użyteczności materjalne, nie mogła zatem myśleć o zbytku estetyzmu. Właśnie zabawa estetyczna najmniej kosztuje, nic nie kosztuje, a czy ciężkie przejścia dziejowe przeszkodziły Polakom bawić się w jasny sposób, kosztownie i hucznie? Wśród przejść najcięższych średniowieczna sztuka włoska i francuska kwitła i jak! I nie była ona ani okolicznościową, ani przypadkową od podniet nadzwyczajnych, lecz wyszła z głębin człowieka i pozostała nieśmiertelna. Zdawałoby się, że naturalna potrzeba estetyczna Polaka jest słaba, albo nierozbudzona, a dowodziłaby tego łatwość i chętliwość jego

naśladowcza, będąca zaprzeczeniem istnienia istotnej potrzeby rozkoszy estetycznej, która musi być własna.

Silny rozwój malarstwa polskiego w nowych czasach świadczyłby, że chodzi tu może tylko o rozbudzenie... Bo malarstwo to ma niewątpliwe wartości estetyczne; znamy je to napewno — bez cienia wątpliwości.

Ale literatura? Nie mówimy o starej, o Kochanowskim. Jest to, fenomen w Polsce. Ale jest to mało. Co zaś do nowej, bardzo obfitej, czy mamy co do niej pewność estetyczną? Entuzjazmujemy się, czujemy, że są w niej wartości estetyczne, ale mianowicie, które to są i jakie, napewno nieśmiertelne i obowiązujące tę żywą przyszłość, która zapomni o czasach niewoli, mając inne zadania, inny większy obszar twórczości?

Trudno odpędzić z duszy wątpliwość, czy uczucia z podrażnienia, takie jak gniew, odraza, nienawiść, zemsta, bardzo silne i bardzo trudne do opanowania przez kontemplację artystyczną, nie wniosły do dzieł, wyglądających na potężne, dużo elementu przemijającego? Czy dla pokolenia za lat 50 będą to jeszcze książki żywe?

I możemy zauważyć, że im bardziej, z biegiem czasu, ta atmosfera podrażnienia, dzięki wypadkom historji, wzmagała się, tem dzieła pisarzów były coraz mniejsze.

Mamy pewność, że jeżeli nie całości, to obfite fragmenty naszych wielkich, tak zwanych romantyków pozostaną na zawsze i wejdą do klasyki światowej. Ale nie mamy żadnej pewności, w jakiej mierze ostaną się rzeczy np. Wyspiańskiego, Żeromskiego, Reymonta, ulubieńców epoki nadgrobnej, gdy rozpętane furje polityczne rozszarpywały wątły z natury estetyzm polski.

Dajcie kryterja! Zanim czas wyda sąd, chcielibyśmy sami mieć zadowolenie w rozstrzyganiu tych spraw duchowych.

Nasza literatura nowoczesna naogół robi wrażenie czegoś przesadnego, wysilonego, jakgdyby sztucznie dociąganego. Albo jest tchórzliwa i mdła, albo arogancko-brutalna. Autorzy oglądają się na kogoś, coś lub gdzieś, gapią się naokoło, zamiast pracować duszą bezwzględnie skoncentrowaną w dziele. Stąd prawdziwej śmiałości estetycznej brak. Pragnęliby świat zadziwić, gdy są jeszcze niemowlętami. Piórko w kapeluszu, gdy głowa jeszcze nie w porządku. Werbalizm, górnolotność w zasadzie ogromna, wnętrze często malutkie i zawiera przedmioty bardzo ordynarne. Bratniość nakazuje nam sympatję dla tej literatury, ale tylko w przewidywaniu lepszej.

Twórczości i krytyce sztuki plastycznej grozi nierównie mniej pasorzytów zewnętrznych „niżeli" słowu estetycznemu. Polityka i sensacja, te dwie zawsze silne aktualności, ściągają ustawicznie beletrystykę na tereny obce estetyzmowi i prawie zawsze dlań korupcyjne. O ile łatwiej być wielkim malarzem niż wielkim pisarzem — o ile też jest tych mniej.

To też zadanie krytyka literackiego jest szczególnie trudne. Pospolicie ma on do rozbioru hybridy, w których w jednem naczyniu pomieszane są oliwa z wodą, zlew mętny i zbełtany. Aby rzeczy rozróżnić, krytyk musi być i estetą i moralistą i takież dwójne posiadać kryterja. Bo tylko w szczytowych dziełach Piękno absolutnie pochłania Dobro, stanowiąc

z niem jedną i tę samą substancję duchową, niemasz tu dwóch zagadnień, jest jedno. Przykład: Divina Comedia Danta.

Wracając do działalności Mirjama w czasie i w miejscu, stwierdzamy wielką zasługę jego przedsięwzięcia rozbudzania i szerzenia estetyzmu w Polsce. Wpływ na czytelników Chimery był faktem i zginąć bezowocnie nie może. Sama treść Chimery, wybór rzeczy i wyjaśnienia krytyczne Mirjama, czekają na bardzo potrzebne i ciekawe studjum. Jest niezrozumiałe, że nasi historycy literatury bez takiego studjum obejść się mogą. Ta wielce pracowita próba Polaka przeciwstawienia się anarchji duchowej czasu jest znamienitym faktem kultury polskiej.

Byłoby dziecińśtwem chcieć uszczuplać zasługi Mirjama i mieć doń pretensję o to, że anarchja estetyczna popędziła dalej i w szybszem tempie, sprowadzając chwilowo literaturę naszą niemal do nicości. Być może, że ten czas bez pulsu estetycznego jest chwilą konania bierności, tej siły najprzeszkodniejsze usiłowaniom ducha. I jako taki wstrzymany być nie mógł.

Zobaczmy, co myślą i mówią o swej sztuce faszyści w Italji, kolebce estetyzmu.

Działania Faszystów.

Nic nie może przykszej podrażnić faszysty, niżeli powiedzieć mu, że się przyjechało oglądać włoskie ruiny. Syn oburza się na myśl, że go pomówić mogą o utrzymywanie się ze schedy ojcowskiej. To jest ambicja słuszna.

Włosi, rodzone dzieci filozofji Arystotelesa, Platona, Augustyna i Tomasza, rozumieją z przyrodzenia suwerenne psychologicznie stanowisko Piękna, jako najczystszego źródła szczęśliwości ludzkiej. Są oni realizacją i przyznają się otwarcie, że dążą do szczęśliwości. Węzeł trzech wielkich transcedencyj Prawdy, Dobra i Piękna rozwiązuje się dla nich w Szczęśliwości. Drogą prawdy i dobra osiągnięty estetyzm jest to sama szczęśliwość.

„Nie samym chlebem człowiek żyje" — jest to to samo.

Zapewniwszy więc Italji „porządek chleba", faszyści wzięli się do estetyzmu.

Bez ogródek powiadają, że aktualna sztuka włoska jest w stanie upadku, że jest naśladownicza i bezduszna, że należy zawalić studnię, której źródła wyschły, a otworzyć nowe ocembrowania źródeł żywych.

Każde działanie, zahaczające o estetyzm, musi być subtelne. Grubym palcem politycznym lub ekonomicznym dotykać tego nie można. Za pieniądze urządzi się, jakie chcieć, laboratorja i warsztaty, będzie się wytwarzało towary seryjne, ale pracowni artystycznych, w którychby rosły dzieła estetyczne, za żadne pieniądze zrobić niepodobna.

Zaczęły się więc w Italji głośne i publiczne rozmowy rządu z artystami i vice-versa. Za jeden z rezultatów tych rozmów możemy uważać

pewne tezy o „Nowym Porządku Artystycznym" podane w „Critica Faschista". Podajemy z nich główniejsze:

1) Tradycja i doświadczenia artystyczne przeszłości nie powinny być odrzucane, o ile nie są absolutną przeszkodą do genjalniejszych inowacyj. Doświadczenie z okresów dziejów sztuki, najbogatszych w oryginalność, wskazuje, że pokolenie inowatorów nie tylkc nie lekceważyło, ale otaczało najwyższym szacunkiem trudy swoich mistrzów i poprzedników.

2) Zagadnienie sztuki jest wyłącznie twórcze i jako takie nie znosi stałych formuł i przepisów. Orjentacja rodzi się wewnątrz artysty, to jest, z własnego natchnienia. Więc artysta, który zanim pocznie, trudem myśli własnej, bądź statuę, bądź obraz, bądź powieść, reklamuje się jako „postępowy, taki a taki", jest artystą fałszywym.

3) Interwencja państwa w sprawie dyscypliny artystycznej ogranicza się do dwóch funkcyj. Opieka ekonomiczna nad artystami za pomocą związków. Kontrola kompetencyj przez Akademję, która jednakże powinna być zorganizowana w duchu „antiakademickim".

4) Nie może być żadnej sztuki „faszystowskiej", określonej z góry i na zasadzie jakichkolwiek dyskusyj. Przychodzi to od wewnątrz, z czucia, z siebie samego. Ale czy sztuka ma jakąś barwę historyczną lub polityczną, o co tak gorąco prowadzimy spory? W której epoce wyrazy artystyczne były bezpośrednimi filjacjami klimatu historycznego i politycznego? Jest konieczne zbadać naturę takich stosunków, bo bez tego na tym terenie nie posuniemy się naprzód.

Każdy artysta wybitny jest przedstawicielem epoki własnej, ale nie było wyjaśnione w jaki sposób charakterowi politycznemu tej epoki poddało się lub nie poddało się dzieło artysty. Nie mamy potrzeby powoływania się na artystów Odrodzenia, gdy sztuka wyrosła z premij powszechnych i dotykała powszechności stworzenia; historja świeża naszego złączenia narodowego obfituje w przykłady w przedmiocie omawianym. Iluż artystów uczestniczyło i oddało krew za wyzwolenie ojczyzny!

Ale zapał patrjotyczny, uczucia, które ich wiodło do poświęcenia, nie czyniło z nich jeszcze artystów wielkich. Dość przytoczyć Luigi Marcantini'ego, który jako poeta nie stworzył nic, a jako profesor na katedrze literatury, którą otrzymał od rządu w nagrodę zasług patrjotycznych, czynił źle. Dowodzi to, że mogą być najrodowitsi i najgorętsi synowie epoki, nie posiadający zdolności przelania swoich uczuć w trwałe dzieła sztuki. Jedna rzecz jedyna może sprzyjać rozwojowi zdolności artystycznych narodu. Jest to przysposobienie kulturalne, to jest miłość studjów i siła podniecająca wszelkie wysiłki duchowe.

5) Jednakże państwo nie może pozostawić sztuki w zupełnej anarchji i w tej dziedzinie wprowadzenia porządku. Ale dyscyplina ta, pojęta bądź jako kontrola kompetencji, bądź jako opieka materjalna, nie może przekraczać ram ogólnych. Dyscypliną, praktycznie coś wartą, byłaby selekcja osób wartościowych, ale taka Dyscyplina możliwa nie jest. Po pierwsze dlatego, że taka selekcja mogłaby być sprawdzona tylko przez współzawodnictwo i walkę o pierwszeństwo każdego z poszczególnych artystów, a zatem anticipowana być nie może. Powtóre selekcja w materji

artystycznej jest zawsze względna; podoba się jednej szkole, nie podoba innej; przyklaskuje jej jedna grupa, stawia opór inna; głos publiczności bywa inny, niż głos krytyki i t. d. Ostatecznie jak znaleźć jednostkę miary selekcji doskonałej? Państwo za pomocą organu swego, którym może być Akademja „nieakademicka", może wyznaczać linje ogólne nowej orjentacji, lecz pozostawia artystom poszczególnym, w tym zakresie obszernym, własną osobowość ku wyrażeniu tejże w dziełach trwałych.

6) Jeżeli chodzi o ustalenie charakteru artystycznego tego bolesnego czasu od wojny, musimy rzec, że czas ten objawia wielkie pomięszanie i upadek. Jeszcze dziś większa część artystów włoskich pracuje z wielką troską o aspiracje i realizacje nowe, ale te nie rodzą się, a jeżeli co powstaje z wysileniem, to jest nieswiadomą manierą form starych. Do tego naśladuje się nie formy i doświadczenia stare z okresów surowych i wielkich, ale z okresów łatwych i pstrych. Wogóle z całego tego fermentu inowacyjnego artystycznego nia rodzi się rzecz nowa.

W części politycznej i mechanicznej cywilizacji widać wielkie kroki ku przyszłości. W świecie nauki organizują się nowe możności, a z laboratorjów idą nowe formuły opanowania materji. Tak nie jest w świecie myśli i sztuki.

Nasza sztuka jest w stagnacji i zamiast nabierać nowych sił sugestyjnych, kurczy się w wysiłku jałowym. Formalizm zastąpił wyobraźnię, troskę o doskonałość przemogło usiłowanie przyciągnięcia przez ekscentryczność tej publiczności, której artysta wzruszyć nie umie, wreszcie naśladowanie przeszłości zwraca się do modelów skorumpowanych ze względu na łatwiejsze odtworzenie wybryków, niżeli rzeczy wielkich.

To zwięzłe wyłożenie potrzeb artystycznych włoskich otrzymaliśmy już po napisaniu części poprzedzających.

Te rzeczy się zupełnie zgadzają, widocznie byliśmy na drodze właściwej.

Instrukcje estetyczne włoskie powinny być dla nas szczególnie ważkie. I to ze względu na urzeczywistnienie w dawnej przeszłości, gdyśmy budowali państwo piastowskie i jagiellońskie całkowicie na estetyzmie włoskim, jak również ze względu na predestynację dziejową. W tym związku z Włochami przez „myśl" twórczą Polska była szczęśliwa, a z przerwaniem tego stosunku Polska szła ku nieszczęściu. Przyszły potem wpływy francuskie i germańskie. Ocena wpływów włoskich jest już dokonana i stanowi część „złotej księgi" Polski. Ocena zaś tych wpływów nowszych dokonana nie jest w sposób wyczerpujący i przekonywujący, zatem całe nasze pojęcie o sztuce własnej jest pod znakiem niepewności. Nie na darmo ktoś się wyzwolił i żąda prawdy.

Dotkniemy jeszcze kilku wyłożonych punktów instrukcji włoskiej, związanych żywiej z chwilą u nas (poruszonych zresztą i u Maurras'a i w części drugiej).

Najważniejsza z nich, bo spoczywająca u samych źródeł estetyzmu, jest sprawa wpływu „Klimatu" polityczno-społeczno-moralnego na twórczość. Na wozie patrjotyzmu, socjalizmu, purytanizmu lub innych słusznych czy niesłusznych potrzeb ludzkich, haseł, programów i ideologij usa-

dza się u nas sztukę i wiezie się ją jak służącą do wszystkiego. Zamęt poszedł do tego stopnia, że istnieje u nas sztuka prawicowa i sztuka dewicowa niby dwie armje nieprzyjacielskie. Trudno o lepsze świadectwo lubóstwa. „Artysta fałszywy jest ten", mówi instrukcja włoska, „kto występuje nie z gotową kreakcją, ale z hasłami lub ze sztandarami, zapowiadającymi, że ma coś wielkiego zrobić i werbuje wszystkich łobuzów z ulicy do swojej bandy".

To też myśl kiełkująca u rządu polskiego stworzenia organu kontroli ogólnej porządku artystycznego vel Akademii lub jakiegoś Dyktatorstwa nie może mieć szans powodzenia, dopóki polityczne te bandy prawe i lewe grasować będą in corpore, tłumiąc samą możliwość estetyzmu. Wolno sądzić, że Polska rzetelnej potrzeby estetycznej niema, można też powiedzieć, że wegetacja narodu bez takiej potrzeby obejść się może, ale w takim razie niechaj to zwierzę nie będzie zafałszowane, niechaj trzyma się poprostu instynktu, bez pretensii do działań intelektualnych, a już inne narody zajmą się jego obłaskawieniem.

Inny punkt instrukcji włoskiej mówi o stosunku nowej sztuki do starej. Przychodzi na myśl „Medecin malgré lui" Molièra. „Ależ, panie kochany, żołądek ma już taki zwyczaj, że umieszcza się po lewej stronie, a wątroba ma zwyczaj stawania po prawej". Nie, odpowiada mądrala: „my to zmieniliśmy". Co innego jest atak łobuzów, co innego pracownia młodego artysty, gdzie mieszka energja, światłość, zapamiętanie się w dziele, a głuchota na wrzask uliczny. Dzieło udane jest prawodawstwem, a prawodawcą nie może być byle kurczę. Natura tego nie znosi.

Strzeżcie się! Do karczmy polskiej, arendowanej przez żyda, wszedł „Uebermensch", zamykający drogę do wszelkiego estetyzmu.

Strzeżcie się, panowie rządcy narodu polskiego, gdybyście uważali estetyzm za zbytek. Odebralibyście narodowi nadzieję na jedyną możliwość szczęścia, skazalibyście go na braterstwo — w porządku zwierzęcym.

Dostrzeżone omyłki w druku

Strona	*wiersz*	*wydrukowano*	*ma być*
2	5	rozumnych	rozumowych
2	14	instancja	intencja
10	8	ład i ruch	ładem i ruchem
14	1	Rządcy	Rzadzcy
14	31	Cefiru	Cefizu
15	23	powstało	pozostało
22	29	pochwalona	pochwalna
28	23	Oddalają	Odkrywają
34	19	przykszej	przykrzej
35	27	premij	premis

DRUKARNIA
„REDUTA"
WARSZAWA
TRAUGUTTA
№ 3
TELEF. 40-39